PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 44 - ROMA, 2 NOVEMBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 61984

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LA FILOLOGIA

Qualche mese fa svolgevo le ultime (929-944) pagine dell'utile e desiderato volume *Introduzione alla filologia classica* edito dal Marzorati di Milano da poco più d'un anno (aprile del 1951), quando entrò nel mio studio un mio amico, valoroso avvocato, persona garbata e colta, cacciatore assiduo di nuove pubblicazioni, e, preso in mano il libro, lo scorse e mi lanciò uno dei suoi sguardi espressivi, che voleva dire «chi sa che barba!». — Mi è stato riferito, speriamo che non sia vero, che in una riunione di una delle tante commissioni per la riforma della Scuola, uno dei commissarii, non *illitteratus homo*, per dimostrare l'inutilità dell'insegnamento del greco, avrebbe esclamato: «chi mai parlerà o scriverà in greco (antico, s'intende)!». — Spesso qualcuno m'interroga così: «tu che sei un filologo dimmi donde deriva il tal vocabolo», scambiando, evidentemente, la filologia con la storia delle lingue, che della filologia è una branca. Certo il vocabolo, di origine greca (*philologia*), che ricorre per la prima volta in Platone per esprimere «l'amore per la conversazione che qualche cosa c'insegni», per la sua costituzione, può essere trascinato a significare «studio scientifico delle lingue», e lo fu; ma trascinarvelo ancora, dopo che da circa un secolo un discepolo del Wolf dottamente e per sempre stabilì il significato che esso deve avere, è superficialità di gazzettieri.

Nel volume sopracitato, che mi ha porto l'occasione di scrivere il presente articolo, molto bene nota il Giarratano (p. 57): «Per il Boeckh compito della filologia era «la conoscenza di ciò che è stato prodotto dallo spirito umano, vale a dire del conosciuto», definizione esatta, se si toglie l'aggiunta meno felice «vale a dire del conosciuto», che si deve alla speculazione filosofica dell'età sua». E in verità la filologia non è solo studio del *passato*, ma anche del *presente*. Essa nacque, senza dubbio, dal secolare e assiduo sforzo fatto per conoscere quello che aveva prodotto, nell'antichità, lo spirito greco e romano, e fu quindi solo *filologia classica*; ma poi superò storicamente e cronologicamente tali confini, e si ha la *filologia ebraica, indiana, germanica*, etc.; la *filologia italiana, tedesca, francese*, etc.; e si procedette anche con più largo respiro, di che è frutto, per esempio, la *filologia semitica*.

Della suddetta conoscenza, senza dubbio, il mezzo principalissimo, più efficace, più sicuro, ma non l'unico — che anzi i mezzi sono parecchi — è, nelle sue molteplici manifestazioni, la lingua del popolo o dei popoli ai quali appartiene la civiltà che si studia. La lingua deve essere posseduta con la maggiore sicurezza possibile, e perciò ne va iniziato lo studio nell'età in cui i rudimenti di essa si apprendono più facilmente e senza fastidio, e restano bene impressi nella memoria. Nessuna delle molte strane proposte avanzate per la riforma della Scuola mi ha fatto sorridere più amaramente che quella di coloro i quali avrebbero voluto che lo studio del latino avesse inizio nelle classi superiori del ginnasio, ossia quando i ragazzi hanno quattordici anni, se non più. Ma chi indurrebbe mai un ragazzo dei nostri tempi, che a quattordici anni già smonta e ripara la sua «Vespa» o la sua «Lambretta», a studiare la declinazione di *rosa* o la coniugazione di *amo*, e a fermare *tutta* la sua attenzione su pensieri ed espressioni come *alauda volat?* Un ragazzo a quattordici anni! Il greco è tutt'altra cosa: esso si presenta al quattordicenne come un organismo ben più complesso e quindi capace di attrarre la debita attenzione.

E mi fermo sul *greco* e sul *latino* non perchè è la materia del manuale edito dal Marzorati, ma perchè sono le lingue dei popoli la cui civiltà occupa un tal posto nella storia universale da rendere impossibile intendere l'essenza e il vario valore delle principali civiltà moderne, impossibile fissare lo sguardo consapevole nel futuro di esse a chi la storia della civiltà classica ignora. In ciò voglio sperare che siano d'accordo con me anche «gli abolizionisti». E appunto a preparare le giovani generazioni a questo *intendimento*, ai *nuovi ideali* deve essere, principalmente, diretto lo studio delle *lettere classiche*, studio rigorosamente riservato a coloro che dimostrano di avervi attitudine, a qualunque ceto essi appartengano. Un occhio esperto e sicuro da scorgere siffatta attitudine anche in un ragazzo di dieci anni; con sicurezza.

Ma, se lo studio della lingua o delle lingue, *come mezzo filologico* (1), ha un'importanza fondamentale, la filologia per il suo fine richiede molte altre conoscenze, gerarchicamente ordinate (2). Chi vuol sapere quali queste siano per la *filologia classica*, dia uno sguardo all'indice del volume qui recensito (pp. V-IX), dove però sono da lamentare delle lacune: mancano le *antichità*, la *mitologia*, la *storia della filosofia e delle altre scienze, etc.* (3), di che pure deve aver notizia chi fa professione di filologo e delle quali deve essere informato chi insegna lingue classiche nelle scuole secondarie (dalla prima all'ultima classe), affinchè possa metodicamente avviare lo scolaro, fin dal momento in cui questo muove i suoi primi passi nello studio di siffatte lingue, verso quella comprensione di cui parlava il Boeckh; affinchè possa rischiarare con la luce delle sue conoscenze, che non devono mai diventare erudizione indigesta, la lettura dei classici. Per questa luce, e non da ripetuti ammirativi altosonanti, germoglierà, dove si è il caso, anche l'apprezzamento estetico: *lectorem delectando pariterque monendo*.

L'avvocato che fece gli occhiacci al manuale del Marzorati è dunque una dell'infinite vittime di quell'insegnamento delle lingue classiche che portò il commissario sullodato ad affermare l'inutilità dello studio del greco antico «perchè nessuno lo parla e lo scrive». Ma lasciamo stare questa esclamazione, che, evidentemente, per la *bontade* di un uomo d'ingegno, il quale con essa voleva far passare per buona una sua idea bislacca, su cui non aveva riflettuto, e parliamo del latino. Se quello che son venuto fin qui dicendo non è una baggianata, neppure dello studio del latino lo scriverlo e il parlarlo è il fine vero e proprio. Per quanto riguarda lo scriverlo (4) rimando a un magnifico articolo di Giorgio Pasquali apparso, nell'estate del 1951, in *Atene e Roma*: «Con quale diritto si chiami umanistica la versione in latino». E' stato poi tentato, perfino nelle nostre scuole, di risuscitare il parlar latino per farne una specie di *volapuk* o di *esperanto*: tutti sanno con quali risultati.

Il latino vive e vivrà nei secoli di vita propria come lingua della Chiesa cattolica, la quale però ha un *suo* latino. Fuori della Chiesa la cosiddetta *latinità moderna* è artificio, arbitrio; è cincischio, che può trovare la sua ragione di essere in varie esigenze pratiche (anche la cultura ha di tali esigenze) e come *oblectamentum grammaticorum atque rhetorum*: essa non ha nulla da vedere con la vita della *Latinitas* scritta con la L maiuscola, e con l'arte. I *Carmina* del Pascoli costituiscono un particolare problema di critica letteraria (5), e non entrano in questo nostro discorso, che è di altra natura, e vuole stabilire che il fine altissimo degli studii classici è quello di farci conoscere il passato, affinchè possiamo *intendere* bene il presente e *preparare*, consapevolmente, l'avvenire.

E' evidente che un siffatto insegnamento, entro i limiti e con la cautela sopra indicata (altrimenti *margaritas ante*...), deve far parte della cultura delle giovani generazioni, impartito da insegnanti ben preparati, che abbiano a disposizione ogni necessario *Hilfsmittel* (in Italia, purtroppo, questi non abbondano e quei pochi che ci sono, come il *Manuale di filologia classica* (6) che il Valmaggi da solo con tanto amore e lavoro compilò sulla fine del secolo passato, sono invecchiati), da maestri conscî del loro alto ufficio.

Ond'è che io ho salutato con soddisfazione e letto con molta attenzione il *manuale* edito dal Marzorati. E solo per dimostrare con quale disposizione del mio animo e con quanta cura ho avuto, per mesi, tra le mani questo libro, trasporterò qui alcune delle mie note marginali. Tali pubblicazioni non vengono alla luce mai perfette, anche se sono redatte da studiosi del valore di quelli che ci hanno dato il presente volume, tra i quali figurano il *Calderini, Devoto, Giarratano, Lenchantin de Gubernatis, Paribeni*; ma esse possono divenire solo a mano a mano perfette; e tale diverrà senza dubbio il libro di cui qui discorriamo affidato a così esperte mani.

E, poichè le doti principali di siffatti manuali devono essere l'*ordine* e la *precisione*, dirò innanzi tutto che il capitolo intitolato «Bibliografia generale» (pp. 353-367) non mi sembra a suo posto, quasi nel centro del volume. Si aggiunga che al redattore, evidentemente, non furono fatte conoscere le bibliografie particolari sparse per i varii capitoli del libro. Così a pag. 355 è registrata solo la seconda edizione della *History of classical scholarship*, mentre a pag. 70 il Giarratano, con maggior precisione, registra anche la terza edizione (1921) del I volume. Anche per l'*Einleitung* di A. Gercke ed E. Norden le indicazioni non sono esatte, giacchè si arrestano alla terza edizione (p. 359). Dicasi lo stesso per quanto riguarda il *Thesaurus linguae Latinae* nel capitolo «Profilo storico-critico degli studi linguistici greci e latini» (p. 539 sg.). In detto vocabolario, nel 1950, la lettera E arrivava fino al vocabolo *extinguo*, la H fino a *hystrix*, la I fino a *infirmo*, la M fino a *mercor*. Nocciono poi all'economia e alla chiarezza in questo volume le parecchie ripetizioni di una medesima notizia data da persone diverse e talvolta in maniera contraddittoria. Così, per esempio a pag. 89 leggiamo: «dalla scrittura capitale si è svolta l'onciale che dura su papiri e su pergamene dal quarto all'ottavo e forse anche al nono secolo» (Giarratano); e a p. 290: «la vecchia teoria che considerava l'onciale come direttamente derivata dalla capitale libraria... si è dimostrata alquanto errata» (Natale). Ma il capitolo nel quale si nota un maggior numero di manchevolezze è quello in cui

Continua a pag. 5.

Aurelio Giuseppe Amatucci

SOMMARIO

Letteratura

Storia

Arte

Teatro-Musica

ANTOLOGIA DI CAROSSA

Dopo il mio volume «Carossa», pubblicato nel 1947 dalle Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli, dirette da Giovanni Macchia, e che è lo studio più ampio, uscito non solo in Italia ma anche in Germania, su questo autore tedesco, ho creduto opportuno raccogliere in una antologia alcuni dei brani più importanti delle opere di Carossa col titolo: «Dalle opere del poeta», *Aus des Dichters Werken*, preceduti da una prefazione e con molte note, brevi e anche lunghe, a piè di pagina. Anzi, nella prefazione e specialmente nelle note, ho cercato «di arrivare a una chiarezza anche maggiore» in confronto al volume citato.

Quali sono i problemi che, sotto apparenze discrete, ritroviamo nell'arte di Carossa e che ho ripreso a trattare in quest'antologia, la quale uscirà fra breve presso l'editore Lattes di Torino? Sono in fondo quasi tutti i problemi dell'arte contemporanea: quello dell'intellettualismo moderno, i rapporti sottili e quasi misteriosi fra intelletto e immagine, la nascita del «reale» quasi come un miracolo dall'«invisibile», il problema della «memoria» quale si è venuto determinando nella letteratura moderna europea non soltanto dopo Proust, quello dell'arte magica...

E' stato detto — e lo stesso Carossa più volte lo ha riconosciuto — che il grande modello, il quale sta davanti agli occhi di questo scrittore tedesco, è l'opera di Goethe. Ma il problema critico di Carossa è proprio questo: vedere in quali limiti e in quale misura, entro la grande scia goethiana, si afferma l'originalità del nostro scrittore. Problema delicato e complesso, perchè esso ci riporta non solo ai contatti con Goethe, con la sua *Weltanschauung*, alle somiglianze e, naturalmente, alle differenze; ma anche perchè esso ci fa scoprire i rapporti con Rilke, con Stefan George, con Hofmannsthal, con Alfred Mombert, con tutto cioè un mondo assai diverso da quello goethiano, in confronto al quale la «modernità» di Carossa risulta, secondo noi, evidente anche se non clamorosa. Poichè una delle singolarità di questo autore è appunto qui: che, vissuto tanto appartato, lontano da ogni grande centro di cultura, apparentemente solo legato alla tradizione goethiana, Carossa raccoglie in sè quasi tutti i problemi più sottili della arte moderna. Nè fu un caso che a lui, appena lo scoprirono, andassero le simpatie di un Rilke o di un Hofmannsthal.

Certo sarebbe lungo fare un esame anche rapido delle opere di Carossa e del suo progressivo crescere. Ma diciamo almeno qualche cosa di uno dei suoi primi libri, di «Una fanciullezza», (questo come il seguente, da me tradotti) al quale molti rimangono affezionati per quella sua unità e armonia, pur nella aerea delicatezza, che è unità delle immagini e delle parole, entro il tessuto delle tenui vicende infantili. La mèta segreta, a cui aspira l'arte di Carossa, è in definitiva quella di accordare il sogno con la realtà, di far nascere il «reale» quasi come un miracolo dal regno dell'«invisibile», che è poi la mèta stessa di Rilke e di tanta parte della letteratura moderna. Orbene è naturale che nessun'altra stagione è tanto propizia a questa unione fra sogni e realtà, fra cose visibili e cose invisibili, quanto l'infanzia. Ma l'arte di Carossa consiste nella grazia e insieme nella cautela con cui egli ha saputo «approfittare» dell'età favolosa, senza cadere mai nel sentimentale e nel nostalgico; è nella delicatezza con cui egli, se affonda le mani nelle acque profonde della memoria, sa trarne fuori una trama sottile come fili di capelvenere. Tutto è «magico» nel regno dell'infanzia; ma se Carossa comincia a parlare di «magia» in questo libretto, è nei termini più semplici, coi mezzi più esterni ed ingenui: il mantello dello zio Georg, «l'ex-prestigiatore», la sua bacchetta di mago, le parole magiche... e tutte con un'ironia appena appena nascente, giuoco lontano e vicino di sorrisi bonari.

Nelle «Trasformazioni di una gioventù» (1928) la compattezza dell'immagine già s'incrina, già trema, come a scoprire regioni più complicate: è la regione delle sottili irrequietezze dell'adolescenza. Ma se qui è il germe di quell'intellettualismo — che poi diventerà il pericolo palese dell'arte di Carossa in alcuni dei suoi libri successivi ed è pericolo immanente di tutta, o gran parte, la letteratura moderna — qui, nel libro sull'adolescenza, esso sta piuttosto a segnare un punto di novità. L'immagine non soltanto è data, ma è, per così dire, sorpresa nella sua nascita, è vista quasi nascere sul foglio, come nell'episodio della pittrice e della salpiglosside alla fine del capitolo intitolato: «Forme di educazione». E la «magia» in questo volume si vale di altri mezzi che in «Una fanciullezza»: non più il mantello e la bacchetta e la parola magica, ma i segreti dell'anima, i segreti gelosi, dell'anima e del senso, negli anni dell'adolescenza. Quando poi la magia investe anche il regno della natura, la misteriosa corrispondenza tra idee e cose, fra sentimento e alberi ed acque, allora si apre nelle «Trasformazioni di una gioventù» uno dei capitoli più belli di tutta l'autobiografia del poeta: il balenare dell'amore lungo le rive del «grande magnete fluente», il Danubio, dal quale capitolo abbiamo tratto un saggio per la nostra antologia.

E non vogliamo fare almeno qualche accenno al «Diario romeno», almeno al linguaggio di questo libro che alcuni ritengono il più bello di Carossa? Una lingua poetica, risultante da un accoppiamento che a prima vista sembrerebbe strano, l'accoppiamento tra un linguaggio severo, calmo, di una precisione quasi scientifica, che ricorda forse l'abito del medico (Hans Carossa è, come tutti sanno, un medico), e una capacità, d'altra parte, straordinaria a rendere poetiche e aeree anche le cose più tragiche o quelle più umili... Il «Diario romeno» è certo il libro più lirico di Carossa; e al suo carattere calmo e insieme misterioso corrisponde bene anche la «trovata» tecnica di intercalare, in mezzo agli episodi di guerra, gli aforismi che si immaginano rinvenuti fra le carte di uno strano portaferiti-poeta, Glavina, morto sul fronte romeno: aforismi oscuri e pur balenanti di arcana luce che si rincorrono tra le pagine, s'affacciano e di nuovo scompaiono fra le descrizioni del tumulto guerresco e poi son ripresi, come motivi sparsi e fuggenti di una sinfonia, nel finale grandioso e profetico.

Continua a pag. 5

Bonaventura Tecchi

SIMULACRI E REALTÀ

AH, VIRTÙ!

Eccoli li raccolti accanto al microfono. Persone illustri, grandi nomi delle lettere e delle arti, delle scienze e della tecnica; tutti chiamati a dire che cosa evoca in ciascuno la parola «virtù». Multiple e vaganti le opinioni, divergenti i punti di vista, opposti i principi. L'umanità è davvero inattingibile su un concetto di così largo impiego? Un punto, un punto solo di convergenza è proprio impossibile segnarlo? Aspettate, forse quei sommi uomini si dispongono a cerchio, e ciascuno di essi è un raggio (ideale) che raggiunge il centro della concordia. L'unanimità c'è, e la proposizione fortunata che la strappa è questa: «l'uso comune dà alla parola «virtù» un senso peggiorativo». Il che è quanto dire che tutto ciò che quella parola evocava negli eccellentissimi personaggi, chiamati a contare i bottoni della loro coscienza, era di maculato pelame. Virtù? Pronunciate in una conversazione la parola «virtuoso»: chi vi ascolta avrà pronto il suo sorriso di pietà e di condiscendenza. C'è davvero da stare allegri, se gli spiriti magni del nostro tempo, i nocchieri, le guide, non possono sentire nominare la virtù senza torcere il viso, per disprezzo o commiserazione. Che aspettate ragazzi a procurarci il compiacimento dei maggiori per inediti vostri vizi?

DOMANDIAMOLO AI PESCI

Darwin, Lamarck e i loro discepoli ci hanno raccontato la bella avventura dei viventi, i quali con la concorrenza vitale, la selezione naturale, la lotta per l'esistenza, avrebbero mutato il loro destino biologico, presentandoci un magnifico esemplare di prodotto finito: l'uomo. Dall'ameba a Socrate che itinerario! Quanti molluschi tra gli antenati di Shakespeare, e che magnifici pesci tra gli avi di Dante!

Chi osa mostrare la propria meraviglia incredula per questo incredibile processo della vita? Gli scienziati vi chiudono la bocca col tappo autogeno dell'ignoranza, e trattano il buon senso come uno stupido monello. E così oggi l'evoluzione appartiene alle poche verità che è pericoloso mettere in discussione.

L'altro giorno però mi cadde l'occhio su questa proposizione: «Non si vede perchè il pesce, che si è così bene adattato al suo ambiente, dovrebbe abbandonare le acque per diventare un animale terrestre». Ma sì, perchè dalla libertà degli oceani dovrebbe portarsi a riva e cominciare a penare per trovarsi un alloggio: una tana, diciamo? Perchè? Ve lo diranno gli evoluzionisti, perchè. Per spiegare l'origine di forme nuove è stata trovata la legge dell'adattamento. I pesci, nella notte dei tempi, se la dovevano passar male nel liquido elemento: pensarono che sulla terra la loro sorte sarebbe stata più felice. Mandarono le anguille ad esplorare il terreno, le quali mutatesi in bisce cantarono le magnificenze della terra. Il resto venne da sè.

E tuttavia io con lo scrittore rumeno continuo a credere che i pesci in acqua se la passavano bene.

AD UN DELFINO

«Non lancerò mai più sui mari navigabili la nuca fiera, emergendo dagli abissi. Nè soffierò sui bordi lucenti di una nave, lusingato di vederci la mia figura. La furia di una tempesta marina mi ha gettato a terra.

E giaccio presso questa molle spiaggia». Perchè il dotto raccoglitore di iscrizioni funerarie greche, ha voluto nella sua antologia trascrivere questa, dettata per un delfino? Pensavamo che i distici degli epigrammi funerari fossero riservati ai trapassati dell'umana famiglia, supponevamo che l'elegia condensata amasse come il bassorilievo funerario la tomba che custodisse i resti di chi fu persona. L'effusione dolorosa, la grandezza patetica del destino, un pianto, insomma, dell'anima per un'altra anima, trattengono sulla pietra l'ultimo fiato di vita misera o grande, infelice o felice, per virtù del ricordo. Ma un delfino quale trama di esistenza può offrire alla nostra commozione? Un giorno i marinai che solevano scolpire sulla nave, a prua o a poppa la mozza figura del delfino, sentirono il soffio del grosso cetaceo, e poi lo videro scomparire. E il poeta, come Diogene Laerzio per Platone, come Callimaco per Eraclito, come l'Anonimo per la mamma di Temistocle, per un delfino vuol rianimare il dolore del passante.

Chi vuol comprendere il paganesimo vecchio e nuovo, legga gli epitaffi dettati in memoria del delfino, della pernice, della cavalletta, della cicala, e del cane di guardia. Li troverà nella stessa pagina, tra quello per Solone e quello per la cortigiana.

Varius

STORIOGRAFIA DELL'800

E STORIA DELLA STORIOGRAFIA

Quasi ottuagenario, Gooch ripubblica l'ormai classica sua *Storia della storiografia nel secolo* XIX (1), ricostruita e risorta dalle macerie dell'incendio nemico di Londra, il dicembre del 1950, in cui perirono sei milioni di libri; gli originali, magazzeni e depositi di non so quante case editrici.

Da un quarantennio, il libro è un *unicum*. E il suo autore m'è sembrato, sempre, a tal punto consapevole che, nel volgere dei successivi decenni, e nella sua inesausta attività di ricercatore, narratore, filologo, anche, meno sovente ahimè, studioso di storia della storiografia (ricordo, segnatamente, i saggi sul Ranke e sul Treitschke negli *Studies in German History*), non ha mai posto mano a una revisione, o un aggiornamento, non pur bibliografico, ma concettuale, del libro, limitandosi a mere annotazioni marginali o proemiali, come, l'indomani della prima guerra europea, lo avvertimento che lo storico doveva ridestarsi, puro dalla cosiddetta «mentalità bellica», all'obiettiva e disinteressata ricerca del vero. Analogamente, oggi ancora, il capitolo aggiuntivo di prefazione, che vuol essere di sommario ragguaglio, e nemmeno pretende di delineare le fortune della storiografia nella metà prima del Novecento, conclude, parenetìcamente, con lo esempio del liberalismo di Croce e la citazione dall'*Areopagitica*: «Datemi, a preferenza d'ogni libertà, la libertà di conoscere e di parlare», perchè «lo storico abbisogna d'aria e di luce, per adempiere al proprio dovere di ricostruire e d'interpretare il passato».

Gooch è, dunque, rimasto fedele al suo ideale; epperò non ha creduto di poter o dover riscrivere il proprio libro, nè si è proposto il problema del *se* o del *come* procedere oltre, continuando nel solco aperto quarant'anni fa. Donde, appunto, uno iato, se non fra il libro e l'Uomo, fra quest'opera gigantesca e i suoi lettori. Si direbbe, infatti senza irriverenza, ch'egli non si sia evoluto, non abbia mutato, nè avvertito l'intrinseca labilità dei canoni, direttamente, o implicitamente, formulati nella *prima* sua «Storiografia dell'Ottocento». A quel metodo ogni sua posteriore scrittura è conforme; ma è quel metodo, adeguato ancora e conforme alla *nostra* coscienza storiografica?

Filologicamente, da un punto di vista pratico, manualistico e propedeutico, (diciamo, con la parola tedesca di Jacoby, nella prefazione ai *Fragmente der griechischen Historiker*, da un punto di vista, e ai fini, di *Brauchbarkeit*, il volume rimane certo l'*unicum* paradigmatico di cui egli scrisse, oltre venticinque anni or sono, nella propria autobiografia germanica (*Die Geschichtswissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*; ed. S. Steinberg; Leipzig, Meiner, 1926; vol. II): «Quando ne intrapresi la redazione, non esisteva, in nessuna lingua, un compendio di storia della storiografia nell'Ottocento. «La Storia della Storiografia moderna» del Fueter, pubblicata nel 1911, abbraccia quattro secoli, ed è redatta secondo un piano diverso. E il mio volume, sebbene descriva e giudichi la opera di altri storici, è anche una confessione della mia personale concezione storiografica». Analogamente, pur astenendosi da ogni accenno alla propria «concezione storiografica», Gooch si era espresso nella prefazione (datata: gennaio 1913, e qui ripubblicata), dove il proposito dell'opera è definito in questi termini, a un tempo orgogliosi e verecondi: «compendiare e valutare i resultati delle conquiste della ricerca e produzione storica negli ultimi cento anni; ritrarre i maestri della moderna storiografia; tracciar lo sviluppo del metodo scientifico; misurare le influenze politiche, religiose e razziali che hanno contribuito alla stesura di libri celebri; e analizzarne l'effetto su la vita e il pensiero del tempo».

Dunque, una storia del pensiero storiografico europeo nel secolo XIX, o, che è il medesimo, una storia della coscienza eticopolitica dell'Ottocento, quale si riflette nell'attività storiografica, e che quest'ultima, alla sua volta, dialetticamente informa, e prepara a nuove guise: *più* (ed è qui il punto critico del dissenso metodico nostro dal Gooch; e dell'inconciliabilità, d'altronde, fra l'una e l'altra delle trattazioni del libro) più una storia, o una cronaca, degli avanzamenti, tra materiali e archeologici, e del cosiddetto metodo scientifico.

Ora, quest'ultima è, tutt'al più, la rassegna delle scoperte che hanno favorito il formarsi d'una nuova tecnica storiografica (ritrovamenti, analogie sociologiche con popolazioni primitive; miglior lettura di testi e documenti, grazie alla più raffinata perizia paleografica, a una più acuta escussione di testimonianze, per eliminare il falso dal vero, ecc.). Altrimenti detto, è all'antica una storia «esterna» della filologia, quale, ad esempio, diligentemente il Gooch medesimo ricostruisce nel capitolo sui «Monumenta Germaniae historica», negli accenni agli scavi di Creta e di Troia, alle scoperte papirologiche in Egitto, alla ricostruzione della civiltà ittita e asiatica in genere. Che è, certamente, parte della formazione individua degli storici dell'Ottocento, e campo della loro attività. Ma una storia della storiografia novera, e usa, Schliemann o Champollion solo nella misura in cui la storia dell'arte o della storiografia artistica, novera, menziona e usa raccoglitori di collezioni, fondatori di musei e gallerie, antiquari e mecenati.

Esistevano iscrizioni greche prima del *Corpus* di Boeckh; esistevano iscrizioni latine prima del *Corpus* di Mommsen. Ma solo con Boeckh, e grazie a lui, l'epigrafia greca dall'antiquaria e dalla tecnica trapassa alla storiografia, perchè diviene un elemento espressivo integrante dell'opera e del pensiero dello storiografo; come l'epigrafia latina diviene storia con Mommsen per il suo concreto, individuo, travaglio creativo.

La storia della ricerca filologico-antiquaria, in quanto si differenzi dall'interpretazione e ricostruzione storiografica singolarmente individuata, esula, dunque, dalla storia della storiografia, epperò dall'unità intrinseca di questo libro, come avvertono, del pari, indirettamente l'autore, e direttamente i suoi lettori. I quali avvertono anche un'altra stortura non pur compositiva, ma d'intellezione storica, cioè di persistente *scientisme*, nel convincimento, intimo, seppure non mai esplicitamente formulato dal Gooch, dell'esistenza indipendente, assoluta, d'un *metodo* conforme a cui giudicare, valutare, commisurare, quasi per una scala di valori e di voti, le opere storiografiche.

L'errore è inevitabilmente caratteristico e tipico di un uomo che, sebbene maturatosi alla scuola cantabrigense di Acton, visse in un periodo di «scientificizzazione» della storia (bandita in Gran Bretagna nella classica prolusione del Bury); e quanto vi resistette nel suo sicuro buon senso di liberale militante, altrettanto Gooch non di meno, soggiacque al pregiudizio correlativo dell'*imparzialità*, che importava, ad esempio, la condanna dell'elemento politico-patriottico nella storiografia ottocentesca. Non istupisce, quindi, che scriva dei *politischen Historiker*, o i maggiori maestri della cosiddetta «scuola prussiana»: «Se fine precipuo della storiografia è di risvegliar una patria all'azione, Droysen, Sybel e Treitschke furono tra i maggiori storici. Se, invece, suo fine precipuo è la scoperta del vero e l'interpretazione dei moti dell'umanità, hanno, allora, scarso diritto a rivendicare i primi posti».

Ora, questo pregiudizio del rango, generalmente assegnato in base a un presunto valor «metodico» dello storico, tanto minore quanto meno è imparziale, tanto maggiore quanto più è «scientifico», e via dicendo, questo pregiudizio, che, forse, tuttavia affiora in quella pagina di Croce sull'eminenza e solitudine, ma segregazione altresì, di Polibio nel «nobile castello» d'un Limbo arbitrariamente ipostato, resecandolo dall'inesausto processo, che in lui Polibio, invece, convergerebbe come a suo apice, della storiografia greca, questo pregiudizio, spiegabile all'indomani dell'aberrante, e fatale, identificazione del metodo di Tucidide e del metodo *tout court*, impedisce, a mio credere, di seguire con verità, e di giudicar nel suo lato positivo e negativo, ad un tempo, com'è d'ogni cosa umana, l'opera di ciascun singolo storico, la quale, di necessità, è, insiememente, creatura e creazione, un assoluto incommensurabile (ma geneticamente interpretabile) e un elemento relativo del divenire storico, quale storiografia e quale prassi.

Anche nelle parti migliori del volume di Gooch, il pregiudizio del metodo, aggravato dall'altro analogo, coevo e conforme del genere letterario, abbassa la valutazione delle opere storiografiche a mere connotazioni di accademismo formale; onde la *Rivoluzione Francese* del Carlyle diviene, meramente, «l'opera più drammatica della letteratura storica inglese, il più epico dei racconti storici», e Macaulay, «il più brillante e popolare degli storici inglesi», risulta essere, per la sua scarsa «scientificità» ed il suo *bias*, «uno di quelli che in realtà posseggono minor peso».

Ma non ha forse ogni epoca la storiografia che si merita, cioè la storiografia ch'essa è in grado di elaborare, la storiografia che le è adequata? E non è ogni storico «sostanza» in se stesso, un'anima, un valore positivo — nonostante le sue intrinseche insufficienze? Non basta, perciò, a definire Macaulay dire, come il Gooch medesimo dice, un rigo prima delle infelici parole testè citate, che «fino al termine dei suoi giorni fu l'uomo del 1832»? Ne basta, a definir la *Rivoluzione* del Carlyle, che «impersoni (come ancor dice il Gooch) i più profondi convincimenti etici e religiosi del suo autore»?

Lo squilibrio del volume di Gooch, oltre che nell'alternanza di elenchi di titoli e nomi e puntuali analisi di singoli autori, soprattutto si avverte nel commisurar questi ultimi con metro non valido, e nell'affiancare alla storia dei singoli storici la storia di «temi» storiografici, quali Napoleone o la Rivoluzione francese, cioè la storia delle «reazioni» dello spirito europeo (e non meramente degli storici professionali) alle due maggiori, e più formative o normative, esperienze del secolo. Perchè in una storia della storiografia concepita come la storia dello spirito etico-politico dell'Ottocento, gli autori, intrinsecamente buoni e cattivi; professionali e non, trattatisti universitari e giornalistici *pamphlétaires* (esclusi, questi ultimi, come tutti i non professionali, dal volume di Gooch), entrano da attori e testimoni di storia, anzi che, meramente, da scrittori di libri: «Macaulay sarà, quindi, storiograficamente, appunto l'uomo del 1832, e Carlyle l'epigone dell'hegelismo deteriore, non senza, peraltro, echi immediati, e in Inghilterra tanto più rari, della «Filosofia della Storia» con i suoi *weltgeschichtlichen Menschen*; e Froude il rappresentante della progressiva distinzione fra Stato e Chiesa e del prevalere dello Stato sulla Chiesa; e Seeley il profeta della nuova coscienza imperiale (onde, appunto, i temi delle loro scritture, storia elisabettiana, coloniale, irlandese, Cromwell, ecc.).

Ineseguibile nella sua immanità perciò si rivela, all'atto pratico, il compito d'una *vera* storia della storiografia dell'Ottocento, tranne sia giustapposizione di singole storie della storiografia nazionale, in cui cioè si riflettano i problemi etico-politici d'una singola nazione (con i suoi miti «napoleonici» e «assolutistici» o anti-assolutistici alla Michelet, *grossdeutsch* e *kleindeutsch* alla Sybel, neoguelfi alla Balbo, ecc.); o sia, invece, la rassegna di scambi culturali, di un mutuo approfondimento di metodi, schemi, abiti e tendenze trapassanti da paese a paese. Donde — ad esempio — le (private) irrisioni di Mommsen per la *Niebuhrsche Wahnkritik* o le deprecazioni di Freeman per la «parzialità» e crudeltà e ferocia dei Mommsen e Droysen dinanzi alla *victa causa* di Catone o di Arato, e il cesarismo di Froude, impaziente del niebuhrismo moralistico penetrato in Gran Bretagna con Arnold. Tutta una storia, che potremmo definire del metodo o della coscienza storiografica, e che, in certa misura, si distingue dalla storia della storiografia, in senso proprio, cioè storia di uomini e di anime.

Un ultimo punto: allo schema «nazionale», che ha dato, nel dopoguerra, indubbiamente il suo meglio nei due volumi del Srbik, trascrizione in chiave storiografica del problema storico-politico di un insigne *Grossdeutscher* medio-europeo, giova, forse, affiancare, o contrapporre, lo schema «cronologico», cioè l'analisi parallela di consimili e coeve forme di attività storiografica, ispirate da una problematica analoga. L'idea dello Stato, ad esempio, forte di Mommsen e Sybel, lo Stato indipendente di Balbo, lo Stato liberale di Macaulay, lo Stato «erastiano» di Froude, imperiale e marinaro di Seeley, lo Stato laico e girondino di Michelet, o borghese di Thierry, o antiimperialista di Fustel, o patibolare del Burkhardt: di guisa che il Meinecke recentemente poteva nel binomio Ranke-Burkhardt quasi compendiare ad antitesi la bipolarità della storia europea nel secolo che intercorre fra la Rivoluzione del '48 e la fine della seconda guerra mondiale.

Ma l'uno e l'altro schema presuppongono una coscienza della dialettica storica e storiografica che non potremmo presumere nel Gooch, tranquillo e illuminato liberale britannico dell'era Asquith, e che è incompatibile tanto con la struttura del suo volume, quanto con ogni sua giustapposta ripartizione della materia in antico e moderno, storia della religione, della cultura, dell'Oriente, delle origini cristiane secondo cattolici e protestanti — se non per mero comodo espositivo e manualistico, previo, cioè, l'abbassamento della storia a filologia.

Queste insufficienze del volume — ben lungi dal rappresentarne una condanna — hanno, ovviamente, un loro valore a carattere positivo: in quanto delimitano l'atmosfera storica in cui l'autore si è formato; aiutano a intenderne l'insegnamento e le guise; contribuiscono a immetterlo in quella storia della storiografia del nostro secolo ch'egli non ha avuto la forza di scrivere, ma che ci permette di scrivere, grazie — insiememente — alla positività e alla negatività del suo libro. Anch'esso perciò creatura e creazione; e strumento di tecnica tuttavia capace di aiutarci e drizzare, con fiducia e con gratitudine le nuove strutture.

Piero Treves

(1) G. P. Gooch, *History & Historians in the Nineteenth Century* (London, Longmans, 1952); in -8, pp. XXXVI-547; 30 scellini.

Michele Guerrisi – Orfeo abbandona la casa deserta – Monumento a Cilea (Particolare)

GENTI E PAESI

LINGUA E DIALETTO BERLINESI

Accanto alla vera lingua madre, classica e tradizionale a Berlino esiste un'altra lingua, che non è dialetto nè corruzione della lingua tedesca: una lingua convenzionale, ammiccante, accorciata, ricca di accenti spostati, di sillabe trattenute fra i denti: una lingua segreta. Tradurre da questa lingua (che alcuni riescono a scrivere quasi perfettamente) è impresa impossibile, ma buona parte dello spirito berlinese è racchiuso in certe buffe espressioni, in certi equivoci modi di dire, in certi accostamenti di parole. L'autentico berlinese si riconosce a certe saporose volgarità, non ha peli sulla lingua, chiama ogni cosa col suo proprio e inconfondibile nome, parla sboccato e se ne compiace come di un privilegio, ha un profondo disprezzo per ogni affettazione, e tenta di scoprire il ridicolo in ogni manifestazione della vita. Lo aiutano in questo proposito di vita felice, cuore generosissimo, vivo senso dell'*Humor*, e la lingua inventata in un vocabolario ricchissimo di comicità. La satira, l'ironia, il doppio senso, la storiella piccante, l'aneddoto, la poesiola giocosa, l'osservazione frizzante, il dialogo *stolto* e profondo del clown, tutte le espressioni e i generi che suscitano il sorriso e fanno prorompere il riso hanno un'origine popolaresca e ingenua per merito di questa lingua difficilissima e parlata con accento particolare già di per sè stesso comico o almeno simpatico. Chi ignora il segreto di questa «parlata» volgare e caustica non godrà mai vero prestigio in Berlino: sarà schernito — ma senza malanimo — anche se tedesco, e il suo spirito risulterà di bassa lega, banale; e ciò ben sanno i cittadini di Monaco quando arrivano alla *capitale*.

Bisogna aggiungere che invano ricercheresti nel vasto repertorio un intendimento moraleggiante o gnomico: fuochi di zolfo che bruciano senza lasciar traccia, scintille effimere che non produrranno alcun incendio. Persino la satira è personale, legata all'avvenimento, alla cronaca, e non si vale di sottintesi universali; non bada al vizio in generale, ma all'espressione immediata del vizio in determinate circostanze. Si può dire, anzi, che almeno quando si scherza, il berlinese abbia per il vizio una certa indulgenza, appunto perchè il vizio è fonte perenne di comicità; è una indulgenza sorniona, poco impegnativa, e che lascia larghi margini al pettegolezzo e la strafottenza alla critica e allo sberleffo.

«Pazienza, pazienza, anche se il cuore si spezza, agitare le gambe non serve a nulla». Sono i versi trovati dal berlinese caduto attualmente in miseria; la filosofia non produce rassegnazione, tutt'altro, ma agitarsi non serve a nulla. La pazienza è una specie di agguato, e così il povero, prendendo in giro se stesso, si tiene pronto al balzo verso la fortuna. (E dire che persino Valéry canta: «Patience, patience dans l'azur», e questa pazienza serve alle cose dell'arte. Se ne dovrà dedurre, che scherzando il berlinese povero, intenda riferirsi a uno svago superiore, a un genere poetico che è insieme sfogo e consolazione?).

Infatti, verso il ricco, il povero non sente umiltà, nè concede differenza, nè ammette superiorità: ogni ricchezza, ogni stato, ogni carica, tutto l'uomo deve alla fortuna. C'è una specie di fatalismo ironico nell'attesa di questa fortuna che non mancherà di capitare da un momento all'altro. Nell'attesa, niente di meglio che scherzare, usare il sarcasmo che si vendica dell'ingiustizia e della sorte, ma senza accanimento, senza livore. Contribuiscono a vivificare lo spirito berlinese disagiato, certe norme del costume che lottano «in verbis» per non trasformarsi in vere e proprie licenze, certe massime tra le quali celebratissima quella di Federico il Grande che proclama «ognuno potersi procacciare la propria felicità nel miglior modo possibile e a modo suo particolare».

Non bisogna tuttavia credere che tutto lo spirito berlinese sia di origine popolaresca: al contrario, i più larghi contributi sono stati apportati da poeti e filosofi, da Federico, Lessing, Humboldt, e da certe infiltrazioni volteriane tradotte in termini accessibili per il popolo tedesco. (Lessing si incontrava molto volentieri con gli amici al ristorante). Una sera il filosofo Mendelssohn leggeva il suo *Fedone o dell'immortalità dell'anima*. Un berlinese ascoltava molto attentamente e, infine si avvicinava al tavolo di Mendelssohn, Lessing e Nicolai: «Io non ci credo», interviene. «A che cosa?» risponde chiedendo Lessing. «All'immortalità». «Ma perchè no?». «Ma guardate: se ci credessi e la mia anima fosse mortale, io mi arrabbierei. Quand'io ci credessi e la mia anima fosse immortale non ci sarebbe niente di straordinario. Invece se non ci credo e la mia anima è immortale, io sarò felice. Capite? E' per questo che io non ci credo». E piantò in asso i filosofi.

Gli entusiasmi berlinesi sono spontanei ma non duraturi, nascono dal di fuori e naturalmente non resistono al tempo. Tanto che l'entusiasmo per il «grandi» fa presto a trasformarsi in confidenza: di fronte alla gloria il berlinese è assalito dal suo vecchio bisogno di scherzare. E che con le statue che riproducono grandi è una vera frenesia. Si salvi chi può (ma non riesca a salvarsi nessuno). La statua di Federico Guglielmo II che stende la mano in gesto imperativo, suggeriva: «Ah, comincia ancora a piovere»; quella di Federico il Grande (il quale Federico frequentava poco Berlino, preferendo soggiornare a Potsdam) posta accanto al parco: «Ma che parte della città è mai questa?» oppure un'altra di Federico a cavallo dell'Università: «Ah, dunque, questa è l'Università. Credevo che fosse molto più grande». Mentre quella dello scrittore Kleis in posa di pensatore con la penna in mano: «Avevo una bellissima idea, ma mi è scappata di mente». S'intende che la battuta è semplice, alla buona, cordiale, alle volte infantile, ma il berlinese non può rispettare o lasciare in pace gli eroi e i santi.

Forse è l'epicureismo, il senso che la vita è breve e che si vive una volta sola a impedire al berlinese i grossi sentimenti che non siano, s'intende, l'amore e la patria: a furia di considerare le cose come poco serie e di scarso impegno, gli uomini illustri decadono scendendo dai piedistalli sulle piazze a tu per tu con gli uomini sanguigni e rissosi, a giocare a dadi, a tracannare enormi *shops* di birra, e partecipare alle gare piccanti e ai banchetti interminabili di una volta.

Naturalmente i militari e i monelli sono i tipi, le macchiette, i protagonisti più sfruttati; a loro si attribuiscono gli aneddoti più comici e le risposte più pepate. Ma in verità il monello berlinese merita la sua fama: è discolo, saggio, mordace, profondo, e può simulare una lunga esperienza mista all'innocenza più singolare. Il forestiero non indovina giammai dove cessa l'istinto e incomincia la malizia, forse un po' truccata per l'esigenze del racconto, ma sempre memore dell'antico candore.

Il monello berlinese non è mai cattivo, bensì volgare, adopera epiteti di marca, ingiuria il prossimo con un vocabolario originalissimo mentre riserva per i genitori le beffe e gli scherzi che costituiscono in famiglia materia orgogliosa di racconto per lunghe e lunghe settimane. Egli si infischia dell'eroismo, ed ha per i rappresentanti della legge — i gendarmi — un curioso disprezzo come una riserva di spirito vendicativo, forse un anticipo di avversione, per tutte le volte che andrà dentro a segnare le pareti con figurette equivoche o la propria pelle di misteriosi tatuaggi. Nessuna somiglianza lo imparenta al monello parigino, poichè egli non crede alle malizie e agli equivoci della carne, non scherza mai sui vestiti delle donne, non si presta a portare la lettera clandestina, non sospetta materia comica negli abbracci. Il suo spirito è puro e le parole triviali, che grida a piena voce, sono come le note di un disco che giri molto lontano per un significato musicale sempre poco preciso.

R. M. de Angelis

CLASSICISMO DI GUERRISI

In quelle ristrettissime eppure accoglienti, quattro mura del suo studio provvisorio all'Accademia di Belle Arti, lo scultore Guerrisi mi permette di seguire attraverso bozzetti e modelli la sua opera dedicata al Maestro Cilea: il monumento che Palmi sta erigendo in nome d'uno dei musicisti più sensibili e naturalmente melodici dell'ultima generazione; e, sì, un monumento nel concetto dell'artista; ma come accade quando lo scultore travalica il tema, praticamente abusato, del « monumento » tradizionale e si lascia prendere dalla suggestione del luogo e del valore universale di ciò che egli commemora plasticamente, l'opera sarà qualche cosa di più e di diverso d'un ricordo monumentale.

Bisogna, intanto, rifarsi alla personalità dell'artista che sta conversando amichevolmente con noi, che ci mostra con tanta semplicità sorridente, il frutto delle sue fatiche e che è lì a un passo dalle aule, dove il suo insegnamento si svolge con amoroso calore.

Su di un trespolo, come dimenticata, è una copia del suo ultimo libro di estetica che ha già avuto lusinghiera accoglienza nel difficile mondo dei filosofi e dei critici: e come quel libro, risultato di tanti anni di meditazioni e di notazioni estetiche spregiudicate e spontanee, segna un raggiungimento certo e ben fermo nel campo delle intricate questioni dell'arte, così l'uomo che ci sta di fronte e come lui, le sue opere, testimoniano d'un fervore personale consapevole ed intimo che ha, come centro propulsore, l'inguaribile passione per l'arte nella sua vasta e profonda portata umana.

Ripercorro con calma, qua e là, ritratti e studi; torno con la memoria ad un nudo di giovinetta che, in un gesto mutilo, è modestamente ospitato nell'aula di plastica del Liceo Artistico. Quando lo vidi la prima volta, forse anche perchè gli ambienti degli Istituti di belle arti sono solitamente decorati da gessi tratti da sculture antiche, quel nudo mi sembrò d'altri tempi, così misurato e pur vivo, senza la minima traccia di astruseria o di sforzo intellettualistico: poi mi accorsi che nella gentile figura c'era una trepidante e casta scoperta del vero, tale da riportarci alle cose migliori dei nostri maestri dell'Ottocento: e tuttavia la fusione tra naturalismo e idealismo era cosa attuale, ricerca sempre viva in ogni **tempo.**

Nei ritratti, dall'energico e caratteristico modellato d'uno stile serrato e pieno di sottintesi, negli studi di nudo la cui purezza sembra vibrare a contatto dell'aria, è sempre il risultato di una serie di esperienze nelle quali lo istinto è addolcito e affinato dalla ragione e dalla cultura, a tempo dominate dalla fantasia poetica dell'artista.

Il monumento a Cilea sorgerà contro un'esedra di roccia, quasi un naturale anfiteatro: come certi sepolcri antichi che conservano ancora oggi una così pungente attualità sentimentale: una parete marmorea, in curva, ospiterà dei bassorilievi a guisa di metope, con il mito di Orfeo.

In verità, di mano in mano che l'artista illustra i suoi concetti e si accalora nell'indicarmi i motivi essenziali che suscitarono in lui un'idea così classicamente serena, il distacco dalla ingarbugliata e frettolosa vita di tutti i giorni si fa più sensibile: senza volerlo, siamo ormai, tra le quattro semplici mura dello studio, in un altro mondo dove è possibile parlare d'arte e di spiritualità delle forme, di poesia e di musica, senza dover fare i conti con l'imperativo contingente della vita immediata.

Per questo ci riesce meno straordinaria e anacronistica la visione dei grandi altorilievi con le scene del mito di Orfeo che Guerrisi ha avuto il coraggio di modellare come se, invece d'essere un uomo vivente e operante nell'epoca delle ricerche atomiche, fosse uno dei maestri chiamati a lavorare per i rilievi di Selinunte: e del resto, non è forse la migliore condizione per essere totalmente se stessi, questa, di spaziare nella libertà di un « tempo » che è fuori della storia perchè è dell'arte e solo obbedisce alla determinazione della fantasia?

•

Ma, ecco, si insinua maligno e diabolico un dubbio che a noi, venuti dopo il rischioso e ambiguo tempo del Canova, fa sempre temere un ritorno di gelido intellettualismo; quel ritorno contro il quale gli strali scomposti e affrettati dell'ottocento romantico si sono scagliati, forse eccessivamente, ma che, comunque, prende il nome di « Neoclassicismo ». Ecco, infatti, Orfeo che incontra Euridice: le due figure su fondo piano senza accenno ad alcuna profondità spaziale, sono disposte l'una di fronte all'altra come nelle indimenticabili stele sepolcrali dell'inizio del quinto secolo, con quegli incontri e quei saluti sui quali pesa sempre una ineluttabile fatalità d'oltre tomba.

Altrove Orfeo abbandona disperato la casa deserta: alla figura che sta per scomparire verso destra, con passo rapido, si oppongono alcuni oggetti che simboleggiano la casa: una colonna, uno sgabello, un'anfora: e la strada è appena indicata da quattro ciottoli...

Così per gli altri rilievi che nel loro susseguirsi come battute musicali riportano in vita quel palpito misterioso che vide un tempo alleate l'architettura, la scultura e la musica. Indubbiamente queste opere hanno un loro fascino: se, come è necessario, ci si spoglia di tutto il bagaglio polemico che sempre ci prende di fronte a qualsiasi manifestazione artistica dei nostri giorni, essi ci suggeriscono quel senso di calma poetica, e di dolce mestizia che il mito stesso di Orfeo evoca nel nostro spirito, sicchè la celebrazione del musicista non viene più attuata sul piano di una commemorazione strettamente storico-documentaria, ma nella sfera universale dell'arte, come raffigurazione plastica della misteriosa bellezza e potenza della musica.

Fino a che punto, dunque, è legittimo rivivere un gusto plastico e un mondo figurativo rendendoli « attuali » non soltanto nel nostro sentimento, ma nella stessa creazione d'arte? Direi che ciò è impossibile a definire essendo i limiti dell'arte e dell'espressione artistica infiniti: quante volte, con nostra intima gioia, abbiamo visto infrangere barriere concettuali che sembravano le colonne d'Ercole dell'arte ed emergere da questa presunta infrazione, un'opera geniale! Così per il classicismo che non è immobile determinazione formale d'un mondo storicamente superato, ma visione singolare del mondo stesso nella sua totalità e quindi eternamente viva ogni volta che un'artista ne intenda l'esigenza. A spiriti vigilanti e sensibili come Guerrisi, che reca nella sua stessa personalità innato il gusto dell'equilibrio classico e l'antico amore per le favole della Magna Grecia, eternamente giovani, la semplificazione che si adegua alle forme chiare e definite e si fa contemporanea al mito stesso che ci narra è sorta come esigenza spontanea della cultura e dello stile: non, certo, di « neoclassicismo » si dovrà parlare, ma d'un classicismo che spontaneamente risale a quel momento in cui le esperienze arcaiche si sciolgono al tepore della vita e dello umano sentire.

Valerio Mariani

Michele Guerrisi - Orfeo e Euridice - Monumento a Cilea (Particolare)

Ritratto di Giovanni VII Paleologo - Incisione in rame del '400

UN RITRATTO DI CECILIA GONZAGA

Molto rumore levò, poco prima della fine del secolo scorso, il rinvenimento di due stampe in rame italiane, fra le più antiche fin allora conosciute, rappresentanti un *Profilo di uomo barbuto*, con ricco elmo in testa e la scritta « el Gran Turco » in un angolo, ed un *Profilo di giovane donna* con cuffia ed abito ornati, di evidente stile fiorentino del Quattrocento. Fiedrich Lippmann, che per primo pubblicò le due stampe, dopo che esse erano state assicurate alle collezioni del Gabinetto delle stampe di Berlino, ritenne il *Profilo di giovane donna* più antico del *Profilo di uomo barbuto*, nel quale riconobbe l'imperatore d'Oriente Giovanni VII Paleologo, come era stato figurato dal Pisanello nella sua celebre medaglia del 1439. La stampa però, a suo giudizio, doveva essere alquanto posteriore alla medaglia, non potendosi ammettere, egli diceva, che un contemporaneo dell'imperatore prendesse la sua effige per quella di Maometto II e lo chiamasse « el Gran Turco ». Il Lippmann evidentemente non pensava che quella dicitura, rozza di forma e d'intaglio e in pieno disaccordo con la fermezza e l'armonia del rimanente, poteva essere stata apposta in un secondo tempo da mano diversa da quella dell'incisore, proprio perchè col passare degli anni le sembianze dell'ultimo imperatore bizantino, come si sa, furono assai spesso scambiate con quelle del conquistatore ottomano. Solo che in un errore siffatto tutti potevano cadere, meno che il nostro incisore, il quale, per poter copiare la medaglia del Pisanello, doveva pure averla sotto gli occhi e leggervi quel che vi era scritto:

ΙΩΑΝΝΕΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.

L'identificazione comunque era esatta. E' questa, per l'appunto, l'immagine di Giovanni VII Paleologo, quale dovette apparire ai ferraresi prima e ai fiorentini poi, in occasione del Concilio indetto da Papa Eugenio per riunire la Chiesa Latina alla Chiesa greca, e che il Pisanello formò in una delle sue più celebri medaglie. L'autore dell'incisione in rame altro non fece che toglierle « quel bizzarro cappello alla grecanica », come lo chiama Giorgio Vasari, e mettergliene un altro assai più ricco, di fabbricazione e di stile fiorentino: uno dei tanti cappelli, cioè, che egli stesso dovette vedere sul capo dei personaggi intervenuti al Concilio e di cui si trova riscontro in non poche stampe fiorentine della prima età, quali, per esempio, la *Fontana dell'Amore e della Discordia*, la *Sibilla Tiburtina*, il *Profeta Elia*, il *Profeta Geremia*, ecc. Ma più sorprendente ancora è la somiglianza tra codesto cappello e quello che si vede in un niello della collezione Dutuit (Pass. I, p. 336, n. 733), specie nel particolare del dragone rampante sulla costura. E così dicasi del vestito sovraccarico, in quella sola piccola parte che ci è dato scorgere, di ricami e di perle. Tutto, evidentemente, si riconnette nella mente dell'incisore allo sfoggio di abiti e di ornamenti fatto in occasione del Concilio, non solo dai convenuti (fra i quali era pure Tomaso Parentucelli, poi papa Niccolò V, notoriamente amante di « libri di bello aspetto » e di « vestiti ricamati in oro »), ma anche dalla popolazione fiorentina. E a quello sfoggio (il cui ricordo, come si sa, avrebbe ispirato più tardi a Benozzo Gozzoli il sontuosissimo affresco del *Viaggio dei Re Magi* nella Cappella Medicea di Palazzo Riccardi) si riporterà ancora con la mente, quando gli occorrerà di incidere anche il *Profilo di giovane donna*.

Ed eccoci a questo *Profilo*. Per quanto felice fu il Lippmann nell'identificazione del personaggio dell'altra stampa, per tanto disaccorto fu nella datazione e qualificazione stilistica di questa. Anzitutto, per un'aberrazione veramente inesplicabile di giudizio, egli affermò che le due stampe erano state eseguite da mani diverse, quasi fossero l'espressione di due momenti separati e ben distinti della tecnica e dello stile, e giudicò il *Profilo di giovane donna* anteriore a quello di Giovanni VII Paleologo (F. Lippmann, « Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen », 1888, I, p. 11, e II, p. 215). La sua opinione fu senz'altro accettata e ribadita dagli scrittori che lo seguirono, cui non parve vero di poter riscontrare una mano più fine e ferma nell'intaglio del profilo muliebre ed una più aspra e monotona in quello della figura maschile. Ma più di tutto il trattamento a semplice contorno del volto femminile e quello a pieno chiaroscuro del volto maschile furono interpretati come l'indice di due gusti e due procedimenti tutt'affatto diversi, posti l'uno in un momento del tempo più antico, l'altro in un momento più recente.

Ebbene, nulla di più erroneo ed arbitrario di ciò, quando si pensi che anche i niellatori, predecessori e coetanei del nostro incisore, usavano spesso incidere in una medesima lastra a semplice contorno il volto della Vergine e a tratteggio chiaroscurato quello dei Santi e dei fedeli che le facevano corona. Qui, come ognuno può vedere, l'incisore voleva figurare due volti completamente diversi: scarno, ossuto, energico, tutto fosse e rilievi l'uno; fresco, liscio, vellutato, radiante quasi di luce l'altro. Come comportarsi? La superficie del volto maschile appariva come sezionata e divisa in tante piccole zone dalle stesse accidentalità dell'ossatura pronunziatissima e dalla cornice della barba, mentre la superficie del volto muliebre, nitida ed illibata dalla fronte al mento, alla gola, alla sommità appena pronunziata del seno, non offriva appoggi e sinuosità di sorta al gioco delle ombre, a meno di non volerne seguire il rilievo con una modellazione curvilinea in senso prospettico, che a quel tempo era ancora ignota agli incisori, o di contaminarne quasi certamente la purezza e comprometterne nello stesso tempo il carattere. Conscio di ciò, l'incisore, mentre nel ritratto maschile non teme di portare il tratteggio in piena guancia, appoggiandosi alle naturali accidentalità dello scheletro, qui si riduce al solo contorno e lo intaglia con religioso rispetto, ricavandone una figura astata, fresca e luminosa come uno zampillo di fontana. Ma egli è sempre lo stesso, e i mezzi di cui si serve non sono per nulla mutati, così come non è mutata la sua posizione spirituale di fronte ai due lavori, nonostante il tempo trascorso tra l'uno e l'altro in senso però del tutto inverso, come vedremo, a quello supposto dal Lippmann.

Queste cose su per giù, ed altre dello stesso genere, noi notavamo già parecchi anni or sono (*Il dramma dei Primitivi*, « Nuova Antologia », 16 giugno 1930), opponendoci nettamente alle opinioni fin allora correnti sulle due famose incisioni; ma poi, confermatici sempre più nell'idea che il *Profilo di giovane donna* non fosse anteriore al ritratto di Giovanni VII Paleologo, ci fermammo a considerare l'identificazione che di esso si era provato a fare, con grande ardore, Henry Delaborde. Quel profilo, secondo l'illustre autore della *Gravure en Italie avant Marcantoine*, non è altro che il ritratto

Continua a pag. 6.

Alfredo Petrucci

Ritratto di Cecilia Gonzaga - Incisione in rame del '400

NOVITÀ IN LIBRERIA

STORIA DEL TEATRO RUSSO

Che sappiamo noi veramente, del teatro russo? E' soprattutto dal principio di questo secolo che se ne sente parlare, da letterati e da teatranti, ma, quasi sempre, di seconda e di terza mano. Le prime traduzioni di drammi e commedie venuti di laggiù erano fatte, salvo rare eccezioni, da scrittori nostri che nemmeno conoscevano la lingua di Puskin, di Gogol, di Turgeneev, di Tolstoj, e ritraducevano le opere loro dal francese. Ciò bastò tuttavia a scoprire che i russi, già fin dal tempo di Griboedov per arrivare fino a Cechov, avevano inventato una nuova tecnica, in certo senso, decentrata: invece di costruire il dramma sulla progressione d'una vicenda svolta attorno a un carattere, o a un intrigo, o a tutt'e due questi elementi insieme, prediligevano una rappresentazione di apparenze amorfe, come un disegno sfocato, una informe riproduzione della greggia realtà. Apparenze, abbiam detto: di fatto, all'arte degli interpreti, essi fornivano segretamente i fili conduttori, le nascoste linee della non ostentata vicenda, perchè sulla scena, poi se ne avesse il pudico ma debito rilievo in tutte le gradazioni, sino al culmine, e alla finale catarsi.

Alle quali scoperte, relative ai testi, poi nel nostro secolo s'aggiunsero le notizie delle grandi riforme della scena operate da Stanislavskij e da Dancenko; riforme che, sia per virtù dei maestri, sia ad opera dei loro moltiplicati, e spesso ribelli, discepoli, finirono per diffondere in tutte le plaghe russe quel formidabile amore al teatro, oggi divenuto la loro più fanatica caratteristica; e anche per fecondare buona parte d'altri teatri, in Europa e in America.

Si tratta dunque di materia tanto varia quanto interessante; ma non facilmente accessibile per più motivi, e primo fra tutti l'idioma, così poco noto nel nostro Occidente. Perciò è da segnalare la pubblicazione, attesa da un pezzo ma avvenuta solo in questi giorni, della *Storia del Teatro russo* di Ettore Lo Gatto, edita dal Sansoni in due ricchi volumi di milletrecento pagine complessive, la quale offre finalmente a noi italiani un quadro compiuto dell'immensa materia.

Se dovessimo fare un'osservazione, diremmo che l'autore qui ha peccato non per difetto ma per eccesso: la straordinaria copia di notizie — preziose, di prima mano, come solo il Lo Gatto ha potuto raccoglierne in quarant'anni di diretta consuetudine coi luoghi e con le persone — rischia d'affogare, nei particolari, le linee del disegno generale. Ma aggiungiamo subito che queste linee può ben ricomporsele da sè, per modesta che sia la sua intelligenza, il lettore: movendo dalle tarde origini del teatro in questione — come si sa, il più lento a svilupparsi in Europa, per i motivi attentamente indicati anche dal Lo Gatto — e seguendone i primi tentativi, che sono dei secoli XVII e XVIII, per approdare a quel secolo XIX che veramente segnò l'entrata della Russia nella vita artistica e culturale dell'Occidente.

Diversamente da troppi storici, che chiamano senz'altro storia del teatro la storia, esclusivamente letteraria, dei suoi testi, il Lo Gatto s'impegna a fondo nell'esporre la vita del *teatro rappresentato*; e cioè dei modi con cui i testi dei commediografi russi, maggiori e minori, vennero via via proposti a un gran pubblico, da attori e registi d'innumerevoli scuole e tendenze, in quell'eterno gioco d'azione e reazione che si chiama precisamente teatro. E le notizie relative, che abbiamo già definito preziose per tutte le epoche studiate dal Lo Gatto, diventano preziosissime quand'egli, nel secondo dei due volumi, giunge a trattare del teatro russo contemporaneo: quello sovietico, con cui il sipario di ferro ci ha tolto da un pezzo (e non si arriva a capirne il perchè) la possibilità di comunicare: tanto che perfino della morte dei suoi maggiori artisti non siamo riusciti a sapere, in questi ultimi tempi, se non quello che se n'è detto in Svizzera, o putacaso in Argentina.

Corredata da una quantità d'illustrazioni, in massima parte inedite o poco note, la ricca pubblicazione fa onore alla sua firma; e ci pare uno strumento da oggi in poi indispensabile, non solo all'amatore del teatro, ma ad ogni italiano di media cultura.

Silvio d'Amico

VETRINETTA

BRUSO DI S. GIOVANNI – CARÊME – DE SANCTIS – GAUTIER – GIUSSO – MANNI – SEGHERS – SCANZIANI – TAMAYO – VALLI

EUGENIO MANNI: *Demetrio Poliorcete*, Roma, Signorelli.

Può essere simbolico di questo libro che nella bibliografia copiosissima di cui l'ha corredato il suo Autore, nelle note abbondanti, nei frequenti escursi eruditi, non s'incontri, tuttavia, mai il nome del Burckhardt: il quale, punto filologo, e poco interessato, nonostante la sua personale amicizia per Droysen, a problemi di storia ellenistica, dedicò, non di meno, a Demetrio Poliorcete uno de' suoi più suggestivi *Vorträge*. Burckhardt, nelle sue quasi «variazioni» intorno al tema centrale della *Vita* plutarchea di Demetrio, certo si sentì attratto dal fascino dell'eroe, dal romanzesco della sua persona, dalle «peripezie» aristoteliche della sua esistenza, più che dal gioco della politica e dal diverso giostrare in lui di contrastanti fedi, ambizioni e ideologie. Ma comprese, quand'anche nemmeno se lo proponesse in concreto, non che tentar di risolverlo, comprese che c'era un problema storico di Demetrio, non ristretto al ritornello retorico delle formule moralistiche: l'avventuriero, l'amatore, ecc.

Anche l'ultimo biografo ha compreso, ed esplicitamente dichiarato, l'insufficienza di tali formule. Ma, sebbene si sia proposto di scrivere un libro accessibile «anche ai non specialisti», egli è rimasto sempre, forse deliberatamente, sul piano dell'erudizione filologica: sempre, dunque, al di qua della storia. Sia la storia, che noi ricostruiamo, del Poliorcete; sia l'altra storia, parallela e complementare, correlativa ma intrinsecamente diversa, che di lui scrissero i contemporanei: gli ammiratori e gl'idolatri, i comici ateniesi a lui ostili, come Filocle, e i politici, avversi come Democare, o vassalli come Stratocle; i narratori devoti alla sua dinastia, come Geronimo di Cardia, eppure poco propensi ad una politica di libertà e di universalismo teocratico — quand'anche, dopo Ipso e la conquista del trono di Macedonia, s'imponessero a Demetrio la scelta di una tradizione e un metodo di governo, quasi ad imitazione di Alessandro Magno e ad antitesi di Cassandro (e intenzionalmente cito questi episodii, poiché, senz'addurre però convincenti argomenti in contrario, di tale interpretazione dubita il Manni).

Ora una storia di Demetrio Poliorcete che non sia, nel contempo, la critica ab *intra* della *Vita* di Plutarco e la ricostruzione «dei fenomeni letterari o artistici o filosofici dell'epoca esaminata», che lo Autore credette, invece, di potersi esimere dal trattare, quasi non pertinenti al suo tema, al suo intendimento di «dare l'assoluta preminenza» ai problemi politici (come se i problemi politici non esprimessero, nella sua interezza, la vita morale di un'età), difficilmente potrà essere più d'una raccolta di materiali, «revisione dei dati», quale, appunto, modestamente la definisce l'Autore; non un contributo positivo all'intelligenza della crisi greco-ellenistica. Se, invero, con lo inizio del secolo e la guerra corinzia si consuma la crisi della classicità, della storia greca quale storia della *polis*, con Demetrio Poliorcete si consuma e supera il presupposto della politica universalistico-teocratica di Alessandro, ma anche il presupposto dell'eventuale conciliabilità della Macedonia monarchico-reazionaria e della *polis* democratica. Donde, appunto, il troppo breve trionfo del duplice «liberatore» di Atene e l'instaurarsi nella sua Macedonia d'una tradizione politica destinata ad infrangersi unicamente con gli ultimi re, la cui democrazia rivoluzionaria, d'altronde, affrettò l'intesa degli oligarchici greci con Roma, e diede a Polibio la insufficiente misura del suo giudizio di storico acheo.

Poiché difetta al volume del Manni la consapevolezza di questo razionale ritmo della storia che il Poliorcete creò e concrebbe sulle rovine dell'edificio da lui eretto, la dialettica del divenire gli s'inaridisce nella formula anacronistica «di una unione nazionale greco-macedonico-orientale», e nello strano giudizio che, per essersi «il sogno di Alessandro» attuato «sotto il segno del dominio straniero», «la storia non può non esaltare Demetrio e non condannare i suoi oppositori». Che è vano tentativo di trascendere la filologia in un ritorno a concezioni storiografiche ormai superate: a concezioni la cui incapacità e sterilità intrinseca riesce, appunto, provata dal non avere nessuno dei grandi che ci hanno preceduti, tranne per la solitaria e fugace eccezione del Burckhardt, compreso e dettato la *storia* di re Demetrio Poliorcete.

P. TREVES

●

F. DE SANCTIS: *Saggio sul Petrarca*. Torino, Einaudi.

Sesto volume delle *Opere*, questo dedicato al celebre saggio (a cura di N. Gallo, con introduzione di N. Sapegno), è certamente destinato al maggior successo editoriale, e il più resistente, forse, all'arricchimento critico proposto dal prefatore. Non è dubbio infatti che in questo saggio culmina o da questo è promossa una estetica per note vie e ragioni rifiutata dal Sapegno; ma non è senza vantaggio l'affermazione pur cauta, che proprio laddove il crociano scorge debolezze e deviazioni, il novissimo interprete additi le intuizioni degne di svolgimento; nè questi riesca del tutto a sottrarsi al fascino delle pagine che parvero ad altri la massima gloria desanctisiana. «Il problema posto dal De Sanctis, rimane valido: scoprire il poeta con la sua umanità, dietro la raffinatissima vernice letteraria; ma deve forse essere inteso in un modo diverso, e più arduo, nei limiti di una cultura e di un gusto per i quali la letteratura è uno strumento necessario e non un'incrostazione fittizia (.....) Per questa parte, i saggi foscoliani (.....) avevano visto, ci sembra, più addentro e suggerivano una soluzione più aderente e più fertile di sviluppo per la critica di oggi» (Sapegno): dove ognun vede il velen dell'argomento, ma può anche apprezzare la modestia che non esce dal costume di un autentico studioso.

F. B.

●

LORENZO GIUSSO: *Spagna e Antispagna*, Roma, Mazara.

Ci son destini e vocazioni: a Giusso fu assegnato di far viva e bella con la sua presenza ogni rivista italiana che aspirasse a dignità letteraria non disgiunta da cattivante piacevolezza. Così che non gli è mai stato perdonato, dagli eruditi, d'esser troppo artista; dagli artistoidi, d'essere un autentico, ricco e vibrato rappresentante di cultura. I più onesti dei due campi, quando abbiano l'intuizione che si debba fare i conti anche con lui, per esempio, nei molti premi letterari, si esimono dalla più grave responsabilità, chiamando il Giusso a far parte della Commissione. Risultato è, che un dei nostri migliori saggisti vive e opera senz'altro riconoscimento che quello delle telefonate urgenti dei direttori o redattori, che nei casi disperati debbono ricorrere alla sua penna. E si vedano la grazia, la serietà e l'aggiustatezza del tono con cui G. passa dall'elzeviro all'articolo tecnico, dalla pagina radiofonica alla ricerca filosofica. Altre civiltà, per molto meno, hanno fatto celebri e onorati i cultori di un tal saggismo apparentemente frammentario. Bel compito per i giovani che si dedicano a temi irrimediabilmente tenebrosi, sarebbe la ricerca del motivo generatore di tanta luce nelle pagine del Giusso. Infatti, secondo noi, non si può ridurre allo spirito del *causeur* nè all'estro poetico indefinibile, il merito maggiore della pagina giussiana, a meno che prima non si sia tentato di esaminare il potere lievitante di una copiosissima attività filosofica che ne «L'anima e il cosmo» o in «Filosofia e imagine cosmica» ha già dato prova di organicità sistematica e di giustificazione razionale.

Ispanista fecondo, il G., con gli undici saggi di questo libretto, precisa come non si abbia Spagna senza antispagna: e i suoi Calderon, Boccalini, Quevedo, Gracian, Feijòo, Valera e Gioberti, D'Ors, Menendez, Goya, Unamuno, Ortega y Gasset, implicano non soltanto luci, ma riverberi e riflessi ottici, che fanno pensare a un *radar* critico, di cui nessuno come il Giusso si serve oggi in Italia per individuare presenze cosmiche, e il segreto corteggio di effetti, materializzantisi in nuove concause, onde è influenzata la vita spirituale contemporanea.

V. C.

●

Liriche cinesi (1753 a. C. - 1278 d. C.), a cura di G. Valensin. Torino, Einaudi.

Massimo nostro compito è quello di segnalare la preziosità di un volumetto che non dovrebbe mancare nella biblioteca di ogni persona raffinata. La miglior recensione di esso è già nella prefazione di Eugenio Montale: «Il libro... è... un sapiente ricalco di quello del Waley, che la Valensin ha seguito, per quanto lo permetteva il carattere assai meno monosillabico della nostra lingua, anche nella scansione musicale del verso (.....) E il vasto, secolare paesaggio che ci si apre dinanzi agli sguardi ci lascia ancora una volta privi di riferimenti e, pur con ammirazione, disorientati». Rettamente si intendano queste parole, non come una diminuzione particolare della traduttrice, ma come precisazione generale sia della intraducibilità della poesia, sia della mancanza di «ogni elemento di considerazione e di misura» (per Occidentali, e per gli Italiani ancor più che per gli Inglesi), che non sarebbe diversa se fossimo (dice Montale) *sinologi consumati*. Poesie «che sono e non sono poesia nel senso più nostro. Qualcos'altro, dunque: più vasto e insieme più labile». Non senza, tuttavia, che da questa tipica labilità si passi talvolta alla concretezza di una Saffo, per stupefacente avventura propagatasi di bocca in bocca fino all'estremo del mondo. Si confrontino la prima e l'ultima delle «Cinque canzoni Tzu-Yeh». La prima: Al tempo che le corolle / Si staccano dal ciliegio, / Un giorno che i tordi aurati / Svolazzano fra i rami... / Dicesti: «Mi devo fermare / Perchè il mio cavallo è stanco». / Dissi: «E io devo andare / Perchè i miei bachi hanno fame».

La quinta: «Il mio letto è così vuoto che mi sveglio ogni momento; / Cresce il freddo d'ora in ora, soffia il vento della notte. / Fa frusciare le mie tende con un suono come il mare; / Oh, se quelle fossero onde, e *se a te mi riportassero!*» (*Sic*: nasce spontanea l'intuizione di un errore o di una possibile variante: ... *se a me ti riportassero*).

V. C.

●

PIERO SCANZIANI: *Felix*. Roma, Casini.

Leo Felix è un grande statista, vissuto dal 1930 al 1960, la cui storia si immagina scritta da un pronipote nel 2090. La nostra èra viene ricordata dallo scrittore futuro come quella delle guerre mondiali, alle quali proprio Felix avrebbe posto termine con la sua geniale attività culminante nella firma di un famoso trattato di pace mondiale. Ma la celebrazione dell'opera politica dell'antenato viene lasciata dal pronipote alla penna degli storici: a lui interessa l'uomo Felix, la sua famiglia, la sua formazione intellettuale e sentimentale e soprattutto il processo per cui egli è giunto a quello che chiama il suo messaggio, la sua rivelazione mediante la quale si è sentito improvvisamente in comunione con tutto il genere umano e ha trovato la forza di imporre questa sua comprensione al mondo intero.

Un bel libro — come si diceva una volta — è scritto bene. I personaggi, numerosi e vari, vi appaiono scolpiti a tutto tondo, vivi ognuno della propria vita. Felicissimi fra tutti ci sono sembrati il capitolo dedicato all'avventura di Leo bambino sull'isola e i diari conclusivi, nei quali, la situazione di Felix morente viene vista via, via, con gli occhi delle persone che lo circondano. Nel primo è ammirevole la facoltà di riprodurre senza forzare e cadere nel trito, il fantasioso balzare dell'immaginazione infantile da un pensiero all'altro, dalla realtà al desiderio, e la deformazione che l'interpretazione del bambino impone a tutto ciò che lo circonda. Nei secondi, in cui il tono degli appunti di Felix sessantenne ricorda quello del capitolo che abbiamo ora citato, spicca e commuove soprattutto la figura del figlio di Leo, frate Luca, al quale è affidato evidentemente dall'autore un altro messaggio, simile a quello raccolto dal padre di lui, ma interpretato e seguito in modo tanto diverso: giovanissimo e uscito per la prima volta di convento, Luca sembra già essere da sempre là dove tutti gli altri si sforzano affannosamente e inutilmente di giungere.

GIZZU

●

ELIO BRUSO DI S. GIOVANNI: *Il demagogo della contrada*. Casa editrice Sabina.

Un romanzo può rispecchiare le idee o i sentimenti dello scrittore, al punto da trasformarsi nella sua autobiografia; e sarebbe il caso del N., se non si trattasse di un tentativo rimasto alla forma embrionale e potenziale. Il romanzo infatti è tutto accentrato su una polemica antimarxista e i personaggi parlano ed agiscono in base ad essa; e ho avuto la impressione che se l'A. avesse posto nel romanzo due soli protagonisti, uno impersonante il marxismo l'altro il liberalismo cattolico, la polemica antimarxista avrebbe avuto un tono più profondo ed acuto. Invece, questo continuo correre dietro all'uno o all'altro per far ripetere loro in definitiva sempre gli stessi concetti, ha prodotto un frantumarsi del ragionamento, ed un livellamento dei personaggi che non giungono mai ad avere un loro tono definito.

IVANA MELLI

●

MARIA VALLI: *Nè per terra nè per mare*. Milano, Garzanti.

Questo romanzo è composto di due parti, cronologicamente invertite. Nella prima passa sotto i nostri occhi la vita di Roberta, moglie per la seconda volta e madre; nella seconda Roberta è ancora quasi bambina, poi giovinetta, poi donna pigramente proclive a ogni genere di esperienze, infine moglie di un individuo strano e vizioso.

Diremo subito che della prima parte, fatta eccezione per l'ultimissima pagina che lascia intravedere tutto un seguito che sarà implicito, non resta nella memoria del lettore che un interminabile elenco di domestiche e di abitazioni: la figura della protagonista vi rimane del tutto incolore, forse perchè l'A. vuole mostrarci una Roberta totalmente indifferente all'ambiente che la circonda e alla vita stessa, fino al fatale incontro dell'ultima pagina; ma allora perchè questi sforzi frequenti di indagare una psicologia che, per le forti reazioni emotive, per la sensibilità quasi morbosamente vigile, dovrebbe mostrarcisi complessa e raffinata? Il fatto è che tutte queste annotazioni non riescono a comporre una figura e a darle vita.

La seconda parte prende di più l'interesse del lettore, sia per la varietà dell'azione sia per la molteplicità dei personaggi, alcuni dei quali molto azzeccati come quello del bello e infido Andrea, quello del volgare dominatore Saverio, quello dell'effeminato Raffaele. Tutti, comunque, più evidenti della protagonista, le cui vicende danno l'impressione di esser vissute da lei in sogno, senza la minima partecipazione della volontà. Non si presenta in tutto il romanzo ciò che diverrà la causa del tragico epilogo, ma si avverte in ogni pagina un senso di inconcretezza e di insoddisfazione che giunti alla fine, farà sembrare logico ciò che vi è sottaciuto, e il suicidio conclusivo.

Stile inquieto, in qualche punto non chiarissimo; gli avvenimenti sono afferrati e ricostruiti attraverso le reazioni della sensibilità di Roberta, più che narrati. Forse un collocamento più ortodosso di qualche virgola o altro segno di interpunzione gioverebbe alla immediata perspicuità di alcuni periodi.

GIZZU

●

ANNA SEGHERS: *I morti non invecchiano*. Torino, Einaudi.

Forse più esattamente morti non sono mai del tutto coloro che avevano dentro di sè una fiamma di vita vera; e influenzano il corso del destino dei vivi. Così in questo romanzo, che viene ambientato in Germania nel periodo che corre tra la fine della prima guerra mondiale e la fine della seconda si assiste all'accanirsi di una specie di nemesi su tutti coloro che presero parte all'uccisione di un giovane agitatore comunista Erwin; mentre lo spirito di quest'ultimo, trasfuso dalla sua amante nel figlio postumo, guida il ragazzo e i suoi sulla retta via.

Quattro sono stati gli uccisori: von Klemm, von Wenzlow, von Lieven e Nadler, differenti fra loro per origine, attività, inclinazioni, opinioni; e ognuno in maniera diversa in seguito allo svolgersi degli avvenimenti che per noi hanno inizio al momento della sommaria esecuzione viene colpito non solo nella sua esistenza, ma in quella dei suoi figli e persino dei suoi amici.

Maria, invece, l'umile e diritta amante di Erwin, sopravvive alle difficoltà, alla miseria, alla fame, ai bombardamenti di Berlino, alla catastrofe del nazismo, alla sconfitta della Germania e aspetta fiduciosa il figlio che tornerà dalla prigionia russa, proteggendo la giovane compagna di lui che aspetta un bambino, pegno per l'avvenire.

Artisticamente questo romanzo non ci sembra all'altezza dei migliori scritti della Seghers: a parte i difetti comuni a tutti i romanzi troppo scopertamente a tesi, in questo molte pagine risultano pesanti e fanno ristagnare il procedere della narrazione; i cinque racconti — riguardanti rispettivamente i cinque personaggi sunnominati e il loro ambiente — procedono cronologicamente di conserva, ma praticamente estranei l'uno all'altro, tanto che il continuo alternarsi dei gruppi di personaggi — moltissimi dei quali vengono lasciati incompiuti — genera confusione e frammentarietà.

Comunque, il libro è certamente importante e impegnativo, denso di avvenimenti, scritto con una forza che stupisce in una donna; senza dubbio utilissimo per chi voglia conoscere — anche da un punto di vista unilaterale — quel travagliato periodo della storia tedesca.

GIZZU

●

T. GAUTIER (R. Clair e J. Forest): *La lagrima del diavolo*.

J. BRONOWSKI: *Il volto della violenza*. Torino, Ed. Radio Italiana.

Primi premi *ex aequo* Prix Italia 1951, nelle traduzioni di G. Pacuvio e A. Lombardo, sono stati pubblicati i due ormai celebri testi radiofonici. Del primo, si è parlato diffusamente a suo tempo. Del secondo, basti dire che non appare immeritamente scelto dai giudici per una premiazione così impegnativa. Esso rispondeva a tutte le richieste del concorso, principalmente assoggettandosi alle esigenze particolari della radiofonia. Come «ritratto dei motivi e delle manifestazioni della violenza nella civiltà moderna», ebbe inoltre il vantaggio di proporre un problema squisitamente vivo e, d'altronde, nobilissimo. Purtroppo, non si può dalla traduzione valutare il pregio delle parti versificate, così come, nella semplice lettura, non si intende se le parti moraleggianti, molto insistite, non abbiano a risolversi, durante l'ascolto, in noia e fastidio.

INCAUDA

●

R.A.I.: *L'Approdo*. Torino, Ed. Radio Italiana.

Sono usciti i due primi numeri di una rivista trimestrale di lettere ed arti, che traggono origine e alimento dall'omonima rubrica radiofonica diretta (come la rivista) da G. B. Angioletti, e redatta da L. Piccioni e A. Seroni.

I mezzi della R.A.I. permettono a questo nuovo organo della cultura italiana non soltanto di presentarsi in una splendida veste (ci sono anche tavole a colori), ma di adunare il fior fiore dei nostri scrittori e pensatori, artisti e poeti, che possono trarre, in quest'unico caso, dalle loro fatiche un compenso adeguato di denaro e di rinomanza. Per ragioni di principio più volte espresse, salutiamo con simpatia e convinzione questo apparentemente disordinato ed eclettico sforzo di *conciliazione*. Altri può giudicare più desiderabile la selezione del campionario; risponderemo che, intanto, deve essere dato modo, a un lettore aviato e disincantato, di riabituare lo sguardo al panorama. Che se poi la R.A.I. volesse centuplicare il suo merito, invogliando alla lettura nobile mediante una riduzione del costo di essa (sacrificio che soltanto la R.A.I. potrebbe compiere), crediamo che tutta l'editoria italiana finirebbe con l'avvantaggiarsene, perchè, a differenza di confratelli scioccamente gelosi, noi pensiamo che l'abitudine crei il bisogno, e il buon successo di un esperimento culturale si risolva in un vantaggio per tutte le espressioni della cultura.

INCAUDA

●

BEATRICE TAMAYO: *Poesie*. Firenze, Le Monnier.

Trovo in queste poesie una gentilezza che è a volte un po' gracile, compiaciuta di toni consunti: («*e il dolce azzurro scolorarsi a sera, - Salir dal mare tacite le stelle*»). Ma vi sono anche poesie che è raro trovare nelle troppe donne che s'affannano sulle aspre pendici del Parnaso. Cito: *Felicità*, *Febbraio 1943*. La Tamayo merita di essere seguita con simpatia.

C. M.

●

MAURICE CARÊME: *La lanterne magique*. Ed. Lib. Block, Paris.

Poesie per fanciulli: belle, fresche, melodiose. *L'Orpheline*: «C'est un petit canard - Qui n'a plus de parents. - On dirait, sur l'étang, - Un frêle nénuphar - Emporté par le vent. - Il nage lentement, - faiblement, tristement. - Les joncs, quand vient le soir, - Le bercent de leur chant - Et s'il a peur des gens - Vite, le bon brouillard - le prend dans son foulard». *Méditation*: «Où est l'oiseau - Dont chaque cri - s'épanouit - En fleur d'avril - Sur le coteau? - Où est la mer - Dont chaque vague - Endort la peine - D'une sirène - Aux cheveux verts? - Où est le coeur, - Qu'on vit partir - Vers le bonheur, - Et qu'on ne vit - Plus revenir?».

C. M.

A PROPOSITO DELL'ANNO SPONTINIANO

Il primo dei «Quaderni di costume» apparso per i tipi della S.T.I.A.V. con le «Cronache quasi serie dell'Anno Spontiniano» a cura del dott. Paolo Fragapane impone una pronta e precisa rettifica troppi essendo gli errori nei quali l'autore è caduto nella ingiusta disamina di alcune delle più significative onoranze tributate alla gloriosa memoria del Maestro di Maiolati nel centenario della sua morte.

Mi duole profondamente che la pubblicazione di questo quaderno di «non buon» costume rechi la firma dell'autore della biografia spontiniana vincitrice del nostro concorso. Il fatto non si spiega se non con la dilagante mentalità persecutoria che offusca oggi molti allorchè entri nel giuoco un loro interesse personale: il Fragapane, per incomprensibili tentennamenti, non ha mai voluto fino ad oggi restituire al Comitato promotore il testo del suo studio, al quale era stato concesso — in seguito al Verdetto della Commissione giudicatrice — di arrecare miglioramenti, aggiunte, ritocchi e più ampi esempi musicali atti a porre meglio in luce l'oggetto della trattazione, testo, che, a norma del bando, era diventato proprietà del Comitato. La non avvenuta pubblicazione del lavoro — per la cui edizione una primaria casa editrice milanese aveva dimostrato interessamento — è dovuta dunque esclusivamente alla inadempienza dell'autore a restituirlo (comprovata ancora dalla sua lettera inviatami il 22 febbraio 1952), e nonostante il molto materiale documentario da me fornitogli per migliorarlo.

Il Fragapane, inadempiente, assume ora la parte di «vittima» e sfoga il suo livore nel deplorevole opuscolo senza risparmiare alcuno di quanti ebbero parte nelle onoranze spontiniane, e nemmeno qualche studioso straniero che imponeva particolari considerazioni.

Davanti a tanta incomprensione ed a così meschini personalismi vi sarebbe da dubitare che possa tornare agli italiani quel senso superiore di dignità di sè stessi che pur sarebbe loro proprio!...

Il complesso dell'organizzazione e dell'attuazione delle celebrazioni spontiniane è stato affrontato da me e da pochi volenterosi, che hanno dovuto avanzare fra difficoltà di ogni genere, ma intanto — al di fuori di ogni pur necessaria esteriorità — il reperimento di tutte le musiche Spontiniane esistenti è ormai un fatto compiuto: si possiedono le stesure di tutte le «grandi opere» composte a Parigi e a Berlino, e di queste ultime abbiamo la fotocopia delle partiture originali autografe su cui potrà essere effettuata l'edizione nazionale; si sono raccolte anche infinite composizioni minori e frammenti (per lo più fotocopie di autografi) conservati nella Biblioteca Nazionale di Parigi ed in quelle di Germania. Il fondo documentario custodito nell'Archivio Civico di Jesi è stato integralmente compulsato e riunito, con annotazioni, nei due volumi di Alessandro Belardinelli; l'epistolario del Maestro con somma cura collazionato; i cimeli, i ricordi, gli oggetti personali del Maestro, i suoi strumenti, pianamente e semplicemente riuniti e ordinati nel Museo Spontiniano di Maiolati, rimesso in pristino dalla Sovrintendenza alle Belle Arti di Ancona. Questa ha anche rinnovato gli ornamenti della cappella ove riposa la salma del Maestro, l'ospizio dei vecchi, il colle Celeste, gli edifici fatti costruire dalla sua munificenza... Accanto a questa doverosa restituzione di decoro a così insigni memorie si sono sviluppati in tutte le città d'Italia ove Spontini soggiornò, ricerche documentarie e studi, ed a compendio dei nuovi e più ampi accertamenti è stato tenuto a Jesi-Maiolati il 1° Congresso Internazionale di Studi Spontiniani, in 7 sessioni, colla attiva partecipazione di insigni personalità straniere e dei nostri più noti musicologi. Nella penultima seduta di quel convegno fu sancita la fondazione di un Istituto internazionale di Studi Spontiniani che avrà sede nella Casa del Maestro a Maiolati e vennero designati a far parte del Comitato direttivo del nuovo Ente il prof. Karl Gustav Fellerer di Colonia, il prof. Jean Witold della Università di Parigi, il dott. Sherill di San Francisco, il prof. Torrefranca, il maestro prof. Ghislanzoni, il dott. Fragapane, ed — in qualità di Segretario — il dott. Gustavo Traglia. Questa è la precisa verità sui fatti che sono stati oggetto di così arbitrarie deformazioni...

L'opera del Comitato direttivo del nuovo Ente prosegue, si amplia e non tarderanno a conoscersene i frutti, ma, dato l'atteggiamento denigratorio e demolitivo assunto dal sig. Fragapane, non sembra possibile ch'egli possa continuare a farne parte.

Filippo Caffarelli
presidente del Comitato esecutivo per il Centenario Spontiniano

Del summenzionato opuscolo non ci saremmo forse neppure occupati se il sig. Fr. non avesse gratificato anche noi e il nostro giornale dei suoi sferzanti attacchi. Ci accusa d'aver encomiato la bella opera biografica di Alberto Ghislanzoni, ch'egli invece giudica tout court *destituita di idee, ricalcata su scrittori precedenti, e via dicendo.*

Il metodo che adotta in questa sua diatriba assomiglia a quello usato dagli agenti del famoso Cabinet noir al tempo di Luigi XV di Francia per mandare le persone sgradite in reclusione nella Bastiglia: sequestratane la corrispondenza, ne ampulavano diabolicamente espressioni e frasi, e riuscivano così a documentarne una qualsiasi colpevolezza.

Privo di ogni senso di limite e di misura, il compilatore si spinge, tra l'altro, sino a tacciare di... plagio per aver Ghislanzoni riprodotto da un giornale tedesco del tempo una notizia di pura cronaca che aveva anche riprodotto lo Spitta!

Ora, a parte il fatto che di valutazioni ampiamente laudative del libro di Ghislanzoni non siamo noi nè i primi nè gli ultimi «responsabili», poichè ne è apparsa una vera collana con firme nazionali ed estere autorevolissime, restano per noi e per tutti assodati i seguenti punti:

1) Ghislanzoni con lavoro tenace e intelligente ha raccolto, compendiato, citato tutte le fonti biografiche di Spontini, collazionandole, rettificandone imprecisioni ed errori, ha individuato, catalogato e descritto tutti i suoi Libretti e le musiche reperibili in Europa;

2) ha saputo lucidamente inquadrare la personalità del Maestro in tutto il complicato e vertiginoso tramutarsi europeo dell'età prenapoleonica, napoleonica e postnapoleonica con interessantissimi riferimenti sociali, letterari, stilistici, col fiancheggiamento di altre pubblicazioni particolari apparse in questi mesi;

3) proprio in contrasto con le affermazioni del sig. Fr., Ghislanzoni ci dà nel suo libro continui ragguagli tonali, melodici, armonici, timbrici sui singoli pezzi, oltre che sul generale divenire tecnico-artistico di Spontini e ha luminosamente confermato di conoscere da vero competente il repertorio spontiniano, presentando ancora nel maggio scorso, per incarico della direzione del Conservatorio di S. Cecilia in Roma, pagine giovanili e tarde del Maestro finora assolutamente ignorate in un'esecuzione inapeccabile, dinanzi a un pubblico plaudente di appassionati, di musicisti, di insegnanti, di critici.

Il libro di Ghislanzoni mostra anche l'alto merito d'esser redatto in maniera che non interessa solo i rari specialisti di esegesi musicale, ma ha conquistato letterati, scenografi, studiosi di quell'epoca storica, uomini e donne di cultura, offrendo a ciascuno un'infinità di spunti per ulteriori indagini, per nuovi studi di ogni genere. E proprio questo era ed è necessario nel momento attuale per attirare la più vasta attenzione del mondo su questo nostro Grande fino ad oggi troppo malcompreso, trascurato, se non addirittura dimenticato.

A. C.

«IL ROMANZO DEI GIOVANI POVERI»

All'*Eliseo*, la novità di C. G. Viola ha avuto un buon successo di pubblico. Il merito va diviso in parti uguali tra la recitazione precisa, efficace, e la scaltrezza di un Autore non a caso premiato a Saint-Vincent, come il più fortunato e applaudito dell'annata scorsa. Che il teatro possa ridursi anche alla brillante o drammatica condotta di un dialogo che non guida a un approdo, ma che soddisfa per nove decimi la richiesta del pubblico, e consente agli attori d'esporre un buon campionario di qualità e attitudini, è opinione che il critico non può accettare, seppure la registra come legittima nell'ordinaria amministrazione di un teatro che attenda pazientemente la sua gran giornata.

E' la storia di Ilde e Stefano, impiegati di Michele Spacca, esoso e spregevole commerciante di prodotti farmaceutici, spacciatore di cocaina, speculatore sulla sofferenza e il bisogno. Ilde, segretaria di Spacca, e Stefano suo fattorino, si amano: ma Stefano odia Spacca, lo sfruttatore, e gli scrive lettere anonime. Vuol metterlo di fronte a se stesso, piuttosto che di fronte alla polizia, con quale speranza costruttiva, non è ben detto; ma il risultato s'indovina: sarà messo lui alla porta, non ostante la buona volontà della ragazza, che si denunzia autrice delle lettere. Giunge in tempo Razzò, la sorella di Ilde, a chiarire tutto, ed Ilde è perduta. Infatti, Spacca, che non avrebbe licenziato la ragazza nemmeno se l'avesse scoperta colpevole, intuisce, in questa occasione, di amarla. La conduce a Parigi, e ispirato dalla *ville lumière*, scopre che la vita non è soltanto cocaina. A questo punto, è necessario che Ilde non abbia nessuna consistenza psicologica perchè ceda a Spacca, che non le piace, che non le offre tanto denaro da abbagliarla, che semplicemente le permette, come dice lei, di fare la sua rivoluzione: la quale consiste nello svillaneggiare l'uomo che veramente ama, soltanto perchè guadagna poco. (Ma si noti che, tra tutti e due, guadagnerebbero non meno di altre persone che riescono a nutrirsi quanto basta per volersi bene legittimamente). Invero, tesi della commedia potrebb'essere che, aspirazione massima dei *nostri* «giovani poveri», è la ricchezza: anche l'amore, ma agiato. Ilde, che è onesta (si raccapezzi chi può), continua ad amare Stefano, si duole per il male che fa alla moglie di Spacca, resiste a un francese socio di Spacca, tradisce Spacca, ricevendo ogni sera, dopo lui che paga, Stefano che viene a sfamarsi in ogni senso. Ma un giorno, o meglio una notte, (eccellente il pretesto drammatico) Stefano può mettere le mani su una bella somma di Spacca, custodita nella casa di Ilde. Allora tocca a Stefano fare la sua rivoluzione e coinvolgere la brava Ilde: fuggono a San Remo, spendono e spandono nei grandi alberghi, ma non si amano più (perchè? noi diremmo, perchè non si amavano nemmeno prima). Sopravviene Spacca che non li ha denunziati per sue buone ragioni, tra cui, principalissima, l'amore senile. Duello oratorio. Spacca fa i conti in tasca ai fuggitivi: per quanto ne avranno? Stefano oppone altri conti, che sarebbero di psicologia, se potessero apparire giustificati da una qualsiasi psiche. Insomma, è finita. Si riprenda Spacca il denaro restante, e si riprenda la donna, che è sì uscita minacciando di sparire, ma che — a sentire Stefano che la conosce bene — tornerà (ma per chi tornerebbe in quella stanza, per Stefano o per Spacca?). A questo punto, solo Spacca è di scena, ma improvvisamente fuori dal tempo e dalla realtà: infatti si spengono quasi tutte le luci, e per una meccanica dei contrari si illumina Spacca: viene alla ribalta (spenta) e, in un monologo pensoso, rovescia le sue budella mentali, e si augura che Ilde, la tanto amata, non torni: ciò — sembra si debba intendere — a gloria dell'umanità non tutta decaduta nè avvilita. Sipario. Se non si è capito dal racconto, precisiamo che il I atto è vigoroso, persuasivo, soprattutto per il credito che si fa sempre a un autore, di saper sciogliere groppi e nodi difficili. Il II atto, mezzano di intenti e funzione, reggerebbe, se già non ponesse situazioni irresolubili. Il III atto, che taglia quei nodi con una lama da barba, è l'inesorabile rendiconto di errori abilmente mascherati prima.

La Villi, pietosa e dolorosa, quasi perfetta (se un po' meno plorante). Tieri, stupendo quando attinge ben dentro a se stesso (quasi sempre), ha rari momenti di disattenzione o di mestiere (gli basterebbe il controllo di un regista rigoroso). Ninchi, efficace incarnazione della brutalità, regge bene la parte meglio costruita. Divertita e divertente G. Galletti nell'interpretazione di un'attricetta disoccupata, sorella di Ilde. A. Carloni centra con precisione e sensibilità la parte di un colonnello a riposo, amministratore avvilito di Spacca.

Vladimiro Cajoli

LA FILOLOGIA

Continuazione dalla pag. 1.

è trattata la «Bibliografia degli autori greci e latini»: e la colpa non è del redattore a cui è stata addossata una materia enorme: la bibliografia di singoli scrittori non va ricercata in simili manuali, ma nelle storie letterarie: il capitolo andava impostato diversamente. Sotto il peso al redattore son mancate le forze, e la trattazione è riuscita lacunosa, spaventevolmente farraginosa; e quindi sono malsicure le informazioni che le pagine 453-655 danno a chi le consulti. L'ha intuito il redattore medesimo.

Opere del genere devono essere corredate da più di un indice alfabetico: in questa non ce n'è nemmeno uno!

Tuttavia per una prima edizione, preparata, mi pare, alquanto in fretta, si è fatto già troppo. E al Marzorati, che ne ha avuto l'idea e ai redattori che tale idea hanno attuata dobbiamo esser grati.

Auguriamoci che essa giovi a un insegnamento del latino fatto con la piena consapevolezza di quell'altissimo fine che abbiamo in questo articolo delineato.

Aurelio Giuseppe Amatucci

(1) Che è una cosa affatto diversa da quello fatto per fini pratici.

(2) S'intende che ogni lingua, ogni letteratura insegnata con fini filologici ha il suo corteggio di materie ausiliari.

(3) Qualche cenno bibliografico che di alcune di siffatte discipline incontriamo nel libro è del tutto insufficiente.

(4) Qualche mese dopo la pubblicazione del manuale del Marzorati apparve, nel 1951, il volume d'un dotto padre gesuita, *Latinitatis et Graecitatis praeceptor* nella Università gregoriana. Il quale col titolo *Selecta Latinitatis exempla auctorum recentium* (pp. XI-775) ci offre una raccolta di luoghi tolti, con singolare perizia e sagacità, da latinisti vissuti dal XV al XX secolo. Il volume del padre *Emilio Springhetti* è particolarmente destinato ai *Sacrorum alumni*, com'è detto nella lettera con la quale il libro è presentato da Antonio Bacci (p. VI), che ne attesta autorevolmente i pregi. Ma, come apprendiamo dall'A. in principio della Prefazione (p. VII) e dal Bacci stesso, siffatta pubblicazione mira a tener vivo l'*uso della lingua latina*, in generale, e vuol provvedere a che essa non sia *amandata extra disciplinarum fines*. Noi interpretiamo queste parole come una allusione al pericolo che anche il latino sia bandito dalle nostre scuole o ridotto a viverví una vita sempre più grama; e le sottoscriviamo: lo scrivere in latino, ossia il comporre in latino (cfr. l'articolo citato del Pasquali), deve essere un esercizio assiduo nelle nostre scuole classiche al fine dal P. indicato. Manteniamo le nostre riserve per l'uso del latino fuori delle Scuole: e abbiamo qui voluto additare il libro dello S., perchè da un ben meditato studio di esso si apprende che la latinità moderna, che non sia quella della Chiesa, non è, come la medioevale, un naturale svolgimento di quella antica, *ma mero artificio*.

(5) Su ciò che di essi scrive il Pasquali nell'articolo sopra citato c'intratterremo quanto prima in questa stessa rivista.

(6) Non cito qui il magistrale studio del Funaioli incluso nel primo volume dei suoi *Studi di letteratura antica* (pp. 185-356 e p. 364) — e altamente lodato dal Giarratano nel volume qui recensito — perchè non è un manuale.

CRONACHE MUSICALI

La serie sinfonica d'ottobre s'è conclusa al Teatro Argentina con un concerto diretto dal M. Pietro Argento che ha svolto un originalissimo programma di musiche ispirate all'infanzia e non ancora eseguite nei concerti dell'Istituzione, come la «Sinfonia infantile» di Haydn; «Riderella», fiaba per voce recitante, orchestra d'archi, pianoforte ed arpa, di Lino Liviabella; «Un giorno d'estate», suite infantile di Sergio Prokofief. Completavano il programma: «Il carnevale degli animali», di Saint-Saëns, e la «Polca pizzicata» di Giovanni Strauss. Il pubblico, che gremiva la sala in ogni ordine di posti, ha dimostrato un grande interesse ed ha premiato con applausi cordiali l'accorta e sincera direzione del M. Argento e la prestazione di tutti indistintamente i solisti.

Il «Piccolo Teatro dell'Opera comica della città di Roma» ha presentato al Teatro delle Arti ancora due opere di Rossini e Donizetti, e precisamente: «L'Inganno felice» ed «Il campanello dello speziale». Lo spettacolo ha avuto un grande successo e molti applausi sono andati al M. Morelli, direttore, ed agli interpreti Lollini, Dolciotti, Russo, Gentile, Dalmasso e Catalani, che si è distinto in modo particolare.

La vita musicale romana è ormai in periodo di risveglio, e la curiosità e l'attesa del pubblico sono rivolte alle stagioni sinfoniche e concertistiche che, una dopo l'altra, entreranno presto in pieno svolgimento.

Per gli «Amatori dell'Arte» ha tenuto il concerto inaugurale, al Teatro Quirino, il Pianista Nicolai Orloff, che ha eseguito musiche di Scarlatti, Chopin, Schumann e Beethoven, mettendo, ancora una volta, in rilievo un superiore virtuosismo tecnico, una palpitante musicalità ed una ricchissima colorazione sonora.

Il 16 novembre avrà inizio al Teatro Argentina la stagione dell'Accademia di S. Cecilia, che comprende quest'anno 45 concerti sinfonici e di solisti al Teatro Argentina e 12 di musica da camera nella Sala dell'Accademia. Sarà preceduta da due concerti straordinari con l'Orchestra della Scala di Milano diretta dal M. Victor De Sabata.

Chi avesse la curiosità di esaminare attentamente il cartellone di questa stagione sinfonica, reso noto recentemente dall'Accademia di S. Cecilia, potrà constatare agevolmente come la impronta dei programmi sia determinata da una saggia distribuzione dell'antico e del nuovo. E' interessante, inoltre, osservare come nel campo direttoriale gli stranieri abbiano una leggera prevalenza numerica sugli italiani, mentre tra i solisti agli italiani viene assicurato un margine sempre più largo. E' un fatto significativo e confortante, specialmente nel campo pianistico, dove un tempo erano gli stranieri a dominare la scena incontrastati. E' segno che l'arte pianistica italiana ha fatto dei passi da gigante e va riconquistando un'antica supremazia, attraverso una più severa disciplina didattica ed una formazione musicale di più ampio respiro.

Una conferma di quanto andiamo dicendo l'abbiamo avuta anche recentemente al V Concorso Pianistico Internazionale «Ferruccio Busoni», dove, tra i partecipanti di ben tredici paesi, gli italiani si sono affermati decisamente conquistando il primo ed i due terzi premi ex aequo.

Il Concorso Busoni si deve considerare come una delle più impegnative rassegne musicali di questi ultimi anni, per la serietà tecnica e organizzativa dell'impresa e per l'intelligenza della formula. Fu il M. Cesare Nordio, appassionato direttore del Conservatorio «C. Monteverdi» di Bolzano, a suggerire l'idea di indire a Bolzano un grande concorso pianistico internazionale per celebrare il 25° anniversario della morte di Ferruccio Busoni. L'originalità della formula a sua volta garantì il successo dell'iniziativa che ebbe l'immediata e cordiale adesione delle più insigni istituzioni concertistiche nazionali, come la Scala di Milano, il Maggio Fiorentino, l'Accademia Nazionale di S. Cecilia di Roma, la Radio Italiana, il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro Verdi di Trieste, nè mancarono le adesioni delle più illustri personalità del mondo pianistico internazionale, che accettarono con entusiasmo di far parte del Comitato promotore del Concorso e della giuria internazionale. Questa giuria si è dimostrata sempre di una severità intransigente e soltanto quest'anno, alla quarta edizione del concorso, il Premio Busoni è stato definitivamente assegnato. Lo ha vinto Sergio Perticaroli, un giovanissimo pianista — non ha che ventidue anni — che ha già al suo attivo una brillante attività concertistica, ma che con questa sua decisiva vittoria conquista di colpo un posto notevole nella schiera ormai numerosa dei nostri ottimi pianisti. Non ci rimane quindi che attendere una luminosa conferma leggendo il suo nome tra quelli dei più grandi pianisti — come Gieseking, Rubistein, Fischer, Meyer, Casadesus ecc. — che l'Accademia di S. Cecilia ha impegnato per la sua imminente stagione sinfonica.

Dante Ullu

ANTOLOGIA DI CAROSSA

Continuazione dalla pag. 1.

Mi sia permesso di chiudere dicendo qualche cosa sulle poesie, le quali non ci danno forse l'aspetto principale dell'attività di Carossa, ma che pure hanno la loro importanza nel panorama della sua opera. Se tutta l'arte di Carossa non ha avuto un cammino facile, le «Poesie» (raccolte e aumentate in varie edizioni, l'ultima è del 1950) ne rappresentano la parte più ardua, non solo perchè i contatti con la letteratura nuova e specialmente con i poeti, se sottintesi nelle opere in prosa, qui sono più frequenti, ma perchè nelle poesie torna più insistente che altrove il motivo della «stella», della «costellazione», del destino, che in Carossa è dei meno agevoli ad afferrare. Certo in questa teoria della stella hanno avuto la loro parte i ricordi dell'astrologia medioevale, quelli più recenti della teosofia, ma assai più la conoscenza dell'opera di Alfred Mombert, il poeta di *Musik der Welt*, di cui Carossa è ammiratore e fu amico.

Lasciando da parte ogni altra questione, qui si potrà dire grosso modo che il motivo principale di questa teoria consiste nell'idea dell'armonia fra il mondo della nostra anima e quella del creato, nella convinzione o piuttosto intuizione che tutto quello che esiste, e non solo sulla terra, è legato da un intimo accordo, che la forza di luce che è nella nostra anima è la stessa forza originaria, *Urkraft*, di che son fatte le stelle... «Noi siamo caricati con la materia del sole», cantò una volta Carossa. E delle tre poesie che abbiamo dato, la seconda, la più lunga, *Das Mädchen von Dobrowlany* si riattacca anch'essa alla teoria della stella; ma in questo componimento poetico, diretto in forma di epistola ad un amico, è anche il monito di non perdersi in dottrine astruse, di non cercar troppo fra gli astri, di ricordarsi del nostro pianeta, la terra, e che quelle che importano di più sono *die innern Sterne*, «le stelle interne», cioè le nostre anime.

Le altre due poesie ci riportano a motivi più conosciuti dell'arte di Carossa: il primo, assai bello, è il motivo della fiducia serena e virile, nonostante il dolore e l'orrore in questa nostra vita di mortali, anzi della fiducia di poter «trasformare l'orrore in amore», che è poi un tipico motivo cristiano; l'altro, non meno bello, è quello di sentire la dipartita da questo mondo di una persona amata come il momentaneo pauroso silenzio della «melodia di Dio» nel creato, sicchè soltanto allora noi comprendiamo e siamo forzati a rabbrividire. In questi pochi versi il mistero che, in altre poesie di Carossa, rimaneva in qualche modo librato fra gli astri, si è fatto più umano, è disceso tra fatti e parole umane, eppure un'eco di quel mistero è rimasta nelle parole, soave e rabbrividente a un tempo. E per la luce che emana, per la sua ferma e insieme armoniosa concisione, la terza breve poesia ci è parsa degna del libro degli *Sprüche* nel bellissimo *West-östlicher Divan* di Goethe, e insieme di chiudere la nostra antologia.

Bonaventura Tecchi

● La XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia, inaugurata il 14 giugno alla presenza del Presidente della Repubblica Italiana, e dal Vice Presidente della Confederazione Elvetica dal Vice Presidente del Consiglio dei Ministri, on. Attilio Piccioni, si è chiusa dopo quattro mesi e cinque giorni di vita.

Nella giornata di chiusura la Biennale è stata visitata da 6126 persone. Nei 128 giorni di apertura la XXVI Biennale ha registrato 198.485 ingressi con una media generale di 1550 visitatori al giorno. Nel 1950 alla XXV Biennale i visitatori erano stati 171.414. Il minor numero di visitatori si è avuto nel mese di luglio, per l'eccessivo calore della temperatura: il numero maggiore nel mese di settembre.

Le vendite di opere d'arte effettuate fino ad oggi alla Biennale ammontano a 432 opere delle quali 269 italiane e 163 straniere. Di opere italiane sono state vendute 174 pitture, 13 sculture e 82 opere di bianco e nero; tra le straniere 19 pitture, 9 sculture e 135 opere di bianco e nero. L'importo complessivo delle vendite ammonta a L. 60.800.000. In questa cifra non sono comprese le vendite d'arte decorativa. Sono compresi invece i tre milioni e 50 mila lire, importo dei premi acquisto offerti da vari enti e da privati.

Alla cifra di 60 milioni e 800 mila lire vanno aggiunte L. 5.400.000, importo dei premi ufficiali assegnati ad artisti espositori, e lire 2.150.000 importo di premi senza acquisto, offerti da privati e circa tre milioni di acquisti e premi d'opere d'arte decorativa e di altri acquisti in corso di perfezionamento.

Si raggiunge così la cifra di circa 70 milioni di lire, la quale rappresenta un notevole successo in confronto dei circa 60.000.000 realizzati nel 1950 e dei 19 milioni realizzati nel 1948.

● A Silvio d'Amico sono state affidate le cronache drammatiche della rivista trimestrale «L'approdo», diretta da G. B. Angioletti per le edizioni della R.A.I.

GLI UMILI NELLA NARRATIVA
DEGLI EPIGONI MANZONIANI

2

Qui, insomma, la separazione tra oppressi e oppressori si fa più ingenua, obbediente a una situazione storica già scontata in partenza. D'Azeglio non ha saputo realizzare quella personale riscoperta degli umili, degli oppressi compiuta dal Manzoni; quindi Niccolò de' Lapi sarà il giusto per eccellenza e sopporterà il martirio in nome della giustizia; Baccio Valori il prototipo del tradimento, dell'infamia: entrambi figure oratorie. Accade in D'Azeglio ciò che era accaduto già in Rosini: la storia come schema finisce per prendere il sopravvento sulla narrazione e i protagonisti dell'opera sono scelti fra personaggi che la storia ha tramandato: malvagi se la storia li ha tramandati malvagi, buoni se la storia li ha voluti buoni. Abbiamo fatto il nome di Rosini tanto per dare un esempio, anche se le sue pagine non raggiungono mai l'ariosa serenità di alcuni brani azegliani: l'uno e l'altro hanno, ai nostri occhi, un identico atteggiamento passivo dinanzi alla storia, che accettano totalmente mentre Manzoni aveva saputo creare lui i suoi umili, «quelli che non hanno lasciato traccia nella storia» (16). Per adeguare la sua visione al racconto storico D'Azeglio vede persino nella caduta di Firenze il tradimento dei ricchi verso i poveri: è «la setta de' grandi» che si risolve «a staccarsi dal resto del popolo» per «salvare il loro grado e le loro ricchezze» (17), tesi artificiosa che è difficile accettare in sede storica, e che resta pura asserzione in sede artistica. E' chiaro quindi che la poesia degli umili sarà da ricercarsi, in *Niccolò de' Lapi*, proprio nelle figure e nelle vicende non ricalcate sul racconto storico; determinate, sì, dalla situazione storica ma liberamente ricreate dalla fantasia dello scrittore. Così ecco la figura di Monna Fede, la governante della casa di Niccolò, nel momento in cui deve ceder le chiavi ai nemici: «quelle chiavi che da cinquant'anni erano il suo pensiero, la sua cura, la sua gloria, che considerava come una parte di sè stessa, che racchiudevano quelle provvisioni d'ogni qualità, quelle biancherie filate in gran parte dalle sue mani, o almeno scelte, cambiate, mantenute, ordinate da tanto tempo da lei sola; ed ora tutta quella roba in che mani andava!...» (18). Sono figure minori, quasi nascoste tra la folla dei personaggi: come il frate portinaio che così dice a fra Benedetto quando questi esce da San Marco per recarsi presso Niccolò morente: «Voi fate opera santa, e non vi mancherà l'aiuto di Dio... Dite, vi prego, a messer Niccolò, che si rammenti del povero portinaio, che anch'io prego per lui, e quando sia tra' beati, preghi egli Iddio per me...» (19).

GIOVANNI ROSINI

E' continuo e vivo in D'Azeglio questo interesse per gli umili, per le loro vicende: si guardi questo quadro: «E dall'altra parte della terra, su per la costa del Cerreto, era una processione di donne, di fanciulli, di vecchi che s'ingegnavano campar da quella rabbia, e tutti con qualche fagotto in capo, carichi de' loro fanciullini e di quante masserizie di casa avean potuto raccorre e portare; e tirandosi dietro qualche asinello, pur carico, o qualche loro vaccarella od altro bestiame, si vedevano ora sì ora no tra i gruppi de' castagni, e si sentivano insino le voci e i pianti delle donne e de' bimbi... (20)». E' un disegno commosso, più equilibrato di quello simile apparso in *Ettore Fieramosca*: «Nel passare pel borgo Ettore s'abbatté in certe povere donne, mezzo coperte di cenci, che traendosi dietro per mano, o recando in collo i loro bambini cascanti dalla fame, andavano frugando per quelle case abbandonate, se mai fosse sfuggita qualcosa all'ingorda avarizia de' soldati che le avean messe a sacco...» (21). E vorrei ricordare ancora la rappresentazione dell'umile stanzetta della Nunziata, dell'addio di Niccolò al focolare domestico o certi scorci di vita familiare che la memoria si raffigura più belli nel momento del pericolo: «ed a que' cittadini che disperavano ormai salvar la patria, occorse più vivo alla mente il pensier delle mogli, de' figli, della famiglia; ad ognuno sovvenne de' suoi cari lasciati inermi tra le domestiche mura...» (22).

Ma in *Niccolò de' Lapi* si riscontra un motivo valido per i suoi successivi sviluppi nella narrativa romantica: si tratta dell'interesse rivolto ai fanciulli, alle miserie e alle sofferenze dei piccoli, vittime innocenti di drammi immani; la psicologia sentimentaleggiante del romanticismo prende come oggetto proprio quegli esseri deboli e inermi, più adatti a suscitar la compassione del lettore. E comincerò col ricordare l'episodio del fanciullo che durante l'assedio di Firenze si reca a raccogliere i rifiuti che scendono dalle condutture del Palazzo della Signoria e di questi si ciba finchè una sera, venutogli a mancare anche quel poco, muore di fame: «Ma quel giorno, in Palagio o non s'era pensato a desinare nè a cena, o, comunque fosse, per quell'acquaio non era stata buttata cosa veruna; ed il povero sventurato orfanello, che appena avea più un soffio di vita, non trovò nulla, e caduto boccone presso l'acquaio, diede in un pianger basso e fioco; nè trovato altro modo d'aiutarsi, scavando lungo il muro coll'ugne, ne strappava pochi fili di gramigna che vi crescevano, tutti arsicci, e se li cacciava in bocca; e mentre si sforzava colle indebolite mascelle di masticarli, fu visto cader sul fianco, stirare un momento le consunte membra, e rimaner immobile. Notato l'atto da alcuni per caso, gli si fecero accosto, vollero sollevarlo da terra, e trovarono che era morto; e da un frate che s'imbatté costì fu portato via per mezzo la piazza. Il pietoso spettacolo di quel morticino portato in collo a quel modo, con le braccia e le gambe spenzolate, la testa arrovesciata, le labbra livide ed imbrattate dai succhi verdi di quell'erbe che ancora teneva strette tra' denti serrati dall'ultima convulsione, scosse i cuori di que' poveri popolani, che in quell'infelice vedevan raffigurata la sorte de' loro figliuoli e di loro stessi...» (23). Dove è da notare l'insistenza non priva di efficacia nel descrivere le sofferenze e poi la morte del fanciullo; un po' come avviene nell'altra descrizione di un bambino gettato dal Melocchi in una casa in fiamme: «...nella casa di un suo particolar nemico avea trovato un bimbo di pochi mesi... Venne in piazza... l'avea per una gamba... e rideva all'impazzata; lo rotò due volte e lo scagliò in una casa che ardeva!... ancora sento l'acuto vagito di quell'innocente...» (24). E potrei ancora ricordare altri episodi (le sofferenze del piccolo Arriguccio, il figlio della Lisa) (25); ma basta aver qui accennato il tema i cui sviluppi ci appariranno chiaramente in seguito.

Non vogliamo tralasciare, a questo punto, un'osservazione incidentale che riguarda non il solo D'Azeglio ma tutti i postmanzoniani. Troppo spesso la visione degli umili nella loro lotta contro i potenti risente di quell'eloquenza che infirma — tanto per rimanere a D'Azeglio — molte pagine di *Niccolò de' Lapi*, dove un moralismo d'indubbia origine manzoniana soffoca figure e situazioni. Valga un solo esempio: «Si preparava a soffrire con quella prontezza e quella gioia che la religione sola può dare, perchè essa sola è potente abbastanza sul cuore dell'uomo per convincerlo che il soffrire è un bene; essa sola, invece d'insegnargli a fuggire il dolore, o a sopportarlo con superbia ed impaziente rassegnazione, gli apprende ad esserne lieto ed a trovarvi un guadagno; essa sola è guida e compagna all'uomo nei giorni della sventura, e riporta il vanto d'impedire ch'egli divenga un istrumento inutile o dannoso all'umanità...» (26). Ma in quasi tutti i postmanzoniani troviamo queste facili postulazioni retoriche; parole che nell'opera del Maestro suggellavano una situazione o svelavano uno stato d'animo, qui rimangono gratuite digressioni eloquenti.

●

Parlando del D'Azeglio abbiamo fatto il nome di Giovanni Rosini, l'autore della *Monaca di Monza* e di *Luisa Strozzi*, per ricordare soltanto i due romanzi che ai nostri fini sarà sufficiente esaminare. Col Rosini — figura di secondo piano ma interessante per alcuni aspetti — il romanzo storico diviene propriamente narrazione storica alla quale gli eventi narrati servono come facile pretesto. Egli presenta in *Luisa Strozzi* figure storicamente ben note: ecco, così, F. Guicciardini, G. B. Adriani, M. Buonarroti, B. Cellini, G. Cesano. Di quest'ultimo, anzi, il Rosini si serve per introdurre lunghe disquisizioni di carattere storico-erudito sui personaggi e sugli eventi (ricordo il lungo brano dedicato ai costumi dei Turchi). Rosini, in realtà, è un mediocre storico (27) che — per seguire la moda — vuol fare il romanziere; ciò avviene, sia pure in diversa maniera e con minore intensità, in G. B. Bazzoni il quale inquadra programmaticamente, in un'arbitraria cornice storica, una qualsiasi narrazione: questa s'inserisce in quel periodo, ma potrebbe, con egual legittimità, inserirsi in un altro. Tutto ciò diciamo perchè interessa lo sviluppo del nostro tema; se studiassimo l'evoluzione del romanzo storico dopo il Manzoni queste nostre affermazioni richiederebbero evidentemente ben altra sistemazione critica. Anche nel Rosini la solita figura di malvagio: Alessandro de' Medici nella *Luisa Strozzi*; Egidio e il padre di Gertrude nella *Monaca di Monza*; poi l'innocente Luisa Strozzi e la vittima della propria passione: Gertrude.

Autoritratto di Massimo D'Azeglio

Continua al prossimo numero.

Gaetano Mariani

(16) A. ZOTTOLI, *op. cit.*, p. 221.
(17) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 545 ma cfr. anche p. 315.
(18) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 459.
(19) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 457.
(20) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 526.
(21) M. D'AZEGLIO, *Ettore Fieramosca*, Milano 1841, p. 56.
(22) M. D'AZEGLIO, *Niccolò de' Lapi*, ed. cit., p. 340.
(23) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 312-13.
(24) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 326.
(25) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 119.
(26) M. D'AZEGLIO, *op. cit.*, p. 169.
(27) «Sì, la cronachetta lo sapeva...»: così — secondo Tommaseo — avrebbe detto il Manzoni parlando del Rosini (N. TOMMASEO, *Colloqui col Manzoni*, Firenze 1929, p. 25).

APPUNTI PER UNA STORIA
DE "LA VOCE"

9

«La preparazione alla guerra intesa come necessità politica della Nazione e ultimo dovere del nostro Risorgimento fu opera, nei primi anni del secolo, di uomini maturi alla visione politica o devoti a una ideologia; trovò più tardi il suo momento cruciale nell'importanza delle lotte che precedettero l'intervento. Ma la preparazione alla guerra come fattore della cultura che fosse approfondimento spirituale e scuola di giusto rigore, abbandonarono senza gesti le loro letture, il loro orgoglio, e l'aspirazione a una più civile vita d'Europa, per portare un contributo alla comune fatica del popolo. E nella guerra portarono con questa umiltà di soldati la loro letteratura, non come ornamento inutile e offensivo ma piuttosto come modo di vivere, necessità ineccepibile» (Giaime Pinto).

Giorni affocati. Le piazze si fanno calde di passione. I giovani partono. Tempi difficili per le riviste letterarie. Ma De Robertis vuol resistere: «Questo movimento deve resistere a tutti i costi. In sei mesi ha da dire qualcosa che non va taciuta. Non è un sacrilegio. Sarebbe un sacrilegio interrompere e lasciar disperse tante forze».

●

Parecchi vociani caddero sui campi di battaglia: «Morivano i vivi di Italia».

Scipio Slataper si arruolò volontario nel maggio del '15, fu ferito a Monfalcone l'8 giugno, ritornò al fronte nel novembre; cadde sul Podgora il 3 dicembre. «E' simbolico ch'egli sia morto di fronte al Carso. Cinque anni prima profeticamente aveva scritto: «Un giorno ancora giovane, camminando nel Carso, quando i sassi e i fiori mi diranno le cose che io ho già dette, allora uno slavo mi scaglierà addosso un sasso corroso e forte e pieno di spigoli. E io cadrò, sul Carso. Non nel letto, con lagrime e puzza e bisbigli e passi cauti nella stanza. Voglio morire sulla sommità della mia vita».

Qualche mese prima, sullo stesso inferno del Podgora (20 luglio), «al cadere del sole», era stato folgorato anche il cuore di Renato Serra. «Era alto — dicono i suoi soldati — e non si volle chinare». «Cadde mentre da un rialzo di terreno levava il capo a spiare la trincea a due passi di distanza», A. Spallicci; che in quei giorni era, come ufficiale medico, in quella martoriata zona; e fu lui a provvedere al primo seppellimento di Renato.

Tutti piansero la sua morte. «Gli hanno sigillato quella bocca d'oro che diceva parole degne degli dei, e ce l'hanno portato via» (Angelini). «E' morto Renato Serra, nel Podgora, il colle che sbarra Gorizia. Una palla in fronte: la fronte infranta. Era una nobile e bianca fronte. Vale ancora la pena di scrivere, ora che non c'è più lui a leggere?» — «Ma ora dirò che mi pare ragionevole che egli sia morto. Così come muoiono i martiri ed i santi. E mi si presenta come una cosa seria, ciò che è leggenda, cioè che i martiri ed i santi hanno spezzato l'avello dopo alcun tempo e sono risorti e sono saliti al cielo. E se alcuno chiamerà Renato Serra martire ed eroe per la patria, dirà molto poco. Questa guerra a cui l'Italia per la sua nobiltà non poteva sottrarsi, come una Spagna ed uno Stato levantino, è qualcosa di molto più grande che una guerra per la rivendicazione di questo o quel territorio nazionale. Noi eravamo proceduti troppo oltre per credere alla guerra, per credere che al nostro bene occorresse un monte, una città, una riva oltre il confine politico. E chi rileggerà quella immortale pagina che Renato Serra scrisse prima di partire per la guerra e fu pubblicata nella Voce col titolo *Esame di coscienza di un letterato*, capirà quello che qui non dico diffusamente. — V'è un popolo grande per potenza, per scienza, per filosofia, che non capirà mai quella pagina di Renato: il popolo germanico. V'è un popolo che vanta la sua intelligenza e si proclama sale della terra. Ed era veleno! Ma conviene dire che tutti in Europa, chi più chi meno, assentirono alla superba affermazione germanica».

CORRADO GOVONI

In memoria di Renato la *Voce* pubblicò un «numero unico» (15 ottobre 1915; a. VII, n. 14) molto interessante: vi collaborarono: Panzini, Prezzolini, Angelini, Soffici, Papini, Agnoletti, Grilli, Neal, De Robertis.

E per l'Italia caddero Carlo Slataper («occupa un posto suo nel periodo letterario che precede immediatamente la guerra. Nei suoi scritti si rispecchia la crisi cerebrale e psichica di tutta una generazione d'avanguardia (...). Ne aveva intuito anche la soluzione e l'aveva dichiarata: *semplificare*» (Giani Stuparich); Filippo Corridoni, Umberto Boccioni, Giovanni Bellini (n. a Poggio a Caiano, fra contadini, di contadini, «Acciaio a Firenze. Era artista e toscano puro: la razza inesauribile che matura lenta i suoi frutti», Agnoletti); Giosuè Borsi, «L'Italia era per quelle morti tutta viva in un profondo grido, in una sete d'eterno».

●

Ritorniamo alla «*Voce*» letteraria.

Quali furono i principi della nuova *Voce* lo dichiarò lo stesso De Robertis in un articolo rievocativo. «Essa nacque da quella *Voce*, come fiore dal ramo, e gettò il seme che fruttò poi le tante riviste sorte dopo, anche se, apparentemente, quasi sempre sorte a contrasto».

Continua al prossimo numero.

Carlo Martini

UN RITRATTO DI CECILIA GONZAGA

Continuazione dalla pag. 3.

di Battista Sforza di Urbino, quale si vede nel noto dipinto di Piero della Francesca agli Uffizi. «La fronte rigonfia — e gli dice — e molto alta che caratterizza l'immagine dipinta di Battista Sforza, l'angolo rientrante che forma, a breve distanza del mento, il contorno della sua mascella inferiore, la lunghezza e delicatezza del collo, ed altri particolari molto individuali, molto significativi, si ritrovano con egual precisione nelle due opere, qualunque sia stato l'intervallo di tempo corso tra la pittura del quadro e l'esecuzione della stampa».

Non ci sarebbe in verità, bisogno di confutare l'ipotesi del Delaborde, tanto essa è, fin dal principio, fuori strada. Basta infatti mettere a confronto il ritratto di Piero che è agli Uffizi con quello presentatoci dal nostro incisore, per vedere come si tratti di due tipi del tutto differenti. La fronte *molto alta* nel dipinto è invece piuttosto bassa e sfuggente nella stampa; il collo, veramente lungo e liliale in questa, è duro e massiccio in quella; la mascella, solida, larga, nettamente rilevata sul collo dall'attaccatura della gola all'inserzione dell'orecchio nel dipinto, è così lieve e fragile nella stampa da non consentire al bulino neppur l'ombra del segno più innocente. E gli altri particolari accennati in blocco quali sarebbero? Non gli occhi, quegli occhi «a demi clos», miti ma non torpidi, della fanciulla, così diversi nell'incassatura, nella grossezza della palpebra, nell'espressione, dagli occhi della sposa urbinate; non le labbra, sottili e serrate nel dipinto, tumide e lievemente dischiuse nella stampa; non il naso, dal setto lungo e carnoso nell'uno, breve e tenue nell'altra. E allora? Quando Piero della Francesca dipinse il ritratto della contessa Battista Sforza, questa aveva 20 o 21 anni. La stampa invece, come ammette lo stesso Delaborde, riproduce il volto di una fanciulla quindicenne; nè si può presumere che sia stata eseguita prima, essendosi Piero recato ad Urbino solo nel 1465. E ciò a prescindere dal fatto evidentissimo che la pettinatura e il copricapo della fanciulla non hanno alcuna analogia con quelli della signora di Urbino, così come furono consacrati due volte da Piero della Francesca nel ritratto e nel «Trionfo di Battista Sforza» conservato pure agli Uffizi.

Non dunque a Piero della Francesca vien fatto di pensare quando si guarda questo *Profilo di giovane donna* inciso nel rame, ma ancora una volta, come già pel *Profilo di uomo barbuto*, al Pisanello e, per quel che riguarda i costumi, a Firenze: la Firenze del più lieto e fastoso periodo mediceo. Proviamoci infatti a ritogliere con l'immaginazione al *Profilo di giovane donna* l'abbigliamento donatogli dall'incisore e vedremo, come per incanto e con nostro ineffabile gaudio, venirci incontro la dolce e casta immagine di Cecilia Gonzaga, non già dubbia o discutibile come quella della tavola dipinta del Louvre (1422 A), in cui si vorrebbe vedere ora Isotta ora Beatrice Gonzaga (Gardner), ora Ginevra d'Este (Hill) ed ora anche la nostra Cecilia (Ravaisson), ma certa e dichiarata, quale la vide e la fissò il Pisanello in un'altra delle sue medaglie, la più delicata forse e suggestiva di tutte, con a tergo il simulacro emblematico della purità e la scritta: CICILIA VIRGO FILIA IOHANNIS FRANCISCI PRIMI MARCHIONIS MANTUE.

Ma perchè poi toglierle l'abbigliamento? Le sta forse male? Tutt'altro; le sta anzi benissimo. Solo vogliamo far vedere come anche qui si tratti di un abbigliamento sostituito ad un altro per un gusto o capriccio personale dell'incisore: di uno, cioè, di quei «belli vestimenti», cuffia compresa, che erano in uso a Firenze già prima del Concilio, ma che in quella circostanza toccarono l'apice della ricchezza e dello splendore e che, più o meno ornati di ricami e di gioie ed adattati al gusto di chi la indossava, seguitarono ad esser di moda ancora per un altro ventennio circa.

La medaglia di Cecilia fu modellata dal Pisanello nel 1447 ad otto anni, cioè di distanza da quella di Giovanni VII: il rapporto stabilito dal Lippmann, dal Delaborde e da altri è dunque, per ciò che riguarda il soggetto, esattamente rovesciato. Quanto all'incisore, è da pensare che, avuto tra le mani a Firenze un esemplare della medaglia (quello stesso, forse, che oggi si conserva al Bargello), egli lo abbia riportato sul rame subito, perchè non molto tempo dopo, come si sa, la pia fanciulla prese il velo («amata dagli umanisti, ella preferì — come scrisse il De Foville — Dio ad un Montefeltro»); e non sarebbe stato ragionevole figurarla con quell'abbigliamento mentre era già suora. Ma quali altri rami incisi uscirono nel frattempo, ed anche in seguito, dall'officina dell'incisore di questa e dell'altra medaglia? Ecco una domanda da tener presente per provarsi a far rientrare nell'orbita di questo ignoto e dovizioso maestro fiorentino, che potremmo chiamare il «Maestro delle medaglie del Pisanello», un po' delle tante e tante stampe quattrocentesche che si usa cacciare indifferenziatamente, con criterio comodo sì, ma esteticamente assurdo, nel gran calderone della «maniera fine fiorentina». Qualcuna potremmo forse averla già nominata.

Alfredo Petrucci

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 16 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 45 - ROMA, 9 NOVEMBRE 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63994

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

GLI ITALIANI E LA SPAGNA
DI FERDINANDO IL CATTOLICO

Si sono chiusi in questi giorni a Zaragoza, la capitale dell'antico regno di Aragona, i lavori del V Congresso di Storia di quella Corona, tenutosi nella circostanza del quinto centenario della nascita di quel grande re, alla cui opera, insieme a quella della sua eccezionale consorte, la regina Isabella di Castiglia, si deve notoriamente l'attività decisiva per la definitiva liberazione della Penisola Iberica dagli arabi, e per l'apertura del Nuovo Mondo agli europei, grazie all'audacia di Colombo. E ai lavori del suddetto congresso — il quale, a sua volta, non è stato più che una delle manifestazioni solenni celebratesi in questo mese in Spagna a esaltazione di quella figura storica, e culminate in quelle tenutesi a Granada, alla presenza delle maggiori autorità intellettuali e politiche del paese, e di autorevolissime rappresentanze straniere — ha partecipato in primo piano, com'era giusto e naturale, l'Italia, i cui studiosi, di storia in primo luogo, e, in genere, di ogni altra manifestazione della vita culturale e politica, sono stati invitati in gran numero dalla organizzazione del congresso, con la generosità e con la larghezza che sono un vanto della tradizione spagnola.

Il congresso è stato pertanto un'occasione propizia per fare un ideale bilancio anche dello stato attuale degli studi sugli stretti rapporti di ogni natura che intercorsero allora fra la corona d'Aragona e tante delle regioni italiane, e non solo quelle ad essa direttamente legate per circostanze politiche, come la Sardegna e il regno di Napoli; e se ce ne fosse stato bisogno, i congressisti ebbero una effettiva ulteriore conferma dell'ampiezza e molteplicità dei rapporti di reciproca interdipendenza, fra la Spagna e l'Italia di allora, da una delle più interessanti comunicazioni, per opera di uno dei più autorevoli stranieri intervenuti, il prof. Charles Verlinden, dell'Università di Gand e Segretario del Comitato Nazionale Belga di Scienze Storiche, il quale tracciò un quadro preciso e ricco su « Le influenze italiane nell'economia e nella colonizzazione spagnole all'epoca di Ferdinando il Cattolico » (e il contributo degli stranieri, convenuti a rappresentare, in numero più o meno rilevante, una buona parte dei paesi europei, dal francese Michel Mollat, dell'Università di Lilla e Segretario Generale della Commissione francese di Scienze storiche, allo svizzero Amadeo Liebeskind Rivinus, Preside della Facoltà di Diritto dell'Università di Ginevra, dal rumeno Constantin Marinescu, già professore all'Università di Bucarest, all'inglese Walter Starkie, Direttore, da tanti anni, dell'Istituto Britannico in Madrid, ha allargato di molto la conoscenza dei rapporti storici, culturali ed economici della Spagna dei Re Cattolici con tutto il resto d'Europa).

L'importanza data anche ufficialmente dal congresso agli aspetti italiani degli studi attuali riferentisi a re Ferdinando il Cattolico e alle sue imprese è documentata fra l'altro dal fatto che tutta una sessione del congresso fu dedicata all'Italia, e vi presero parte professori insigni sopratutto delle Università di Sardegna e di Sicilia, dal Prof. Boscolo di Cagliari al Prof. Era di Sassari al Prof. Titone di Palermo; ma si può senz'altro dire che non vi fu sessione del congresso, né alcuna delle sue manifestazioni, alla quale non prendesse parte almeno un italiano. Prescindendo infatti dai temi specifici nei quali l'argomento stesso rendeva logica la preminenza di uno studioso italiano nel porre e nel condurre le discussioni, come quello della « Storia della Sardegna durante il regno di Ferdinando il Cattolico », affidato alla nota competenza del già menzionato Prof. Antonio Era, si trovarono presenti dappertutto studiosi italiani, impegnati in ogni genere di ricerche nel mondo della storia e della cultura.

L'indugiarci qui in precisazioni analitiche potrebbe esporci al pericolo di perdere di vista il proposito di una indicazione sintetica. Non è d'altra parte facile dare un'idea della nostra collaborazione al congresso senza fissare dei nomi non solo per almeno qualcuno degli aspetti italo-iberici dell'attività politica e culturale di quel regno, ma anche per qualcuno degli aspetti senz'altro esclusivamente spagnoli. I congressisti italiani hanno toccato, nelle relazioni inviate o lette personalmente, aspetti ideologici della lotta fra l'elemento cristiano e quello arabo nella Spagna, come il Prof. Stefanini, dell'Università di Padova, con una comunicazione su « Il significato filosofico della resistenza della Spagna cristiana all'invasione moresca »; aspetti pedagogici della vita di corte, come il Prof. Bertini, dell'Università di Torino, con una comunicazione « Sulla educazione del principe Don Juan »; hanno esaminato momenti del governo spagnolo in nostre regioni, come la Prof. Fasoli, dell'Università di Catania, con una comunicazione su « Aspetti della viceregenza di Giovanni II, duca di Peñafiel, in Sicilia »; hanno richiamato l'attenzione sulla presenza e sul significato dell'attività di spagnoli in Italia, come il Prof. Vaccari, dell'Università di Pavia, con una comunicazione su « Maestri e discepoli spagnoli nell'Università di Pavia nell'età di Ferdinando il Cattolico », e sulla presenza e sull'attività di italiani in Spagna, come l'autore di queste righe, con una comunicazione su « I " Re Cattolici " in testimonianze letterarie e storiche italiane del tempo »; ma non hanno perso di vista neppure l'opportunità di cercare d'interpretare la storia di allora alla luce di criteri di vita odierna, come il Prof. Marongiu, dell'Università di Pisa, con una comunicazione su « La monarchia aragonese come monarchia parlamentare ».

Ma perchè la segnalazione delle manifestazioni riguardanti l'Italia in quel congresso non pregiudichi i valori di assieme di esso, e la loro valutazione, nello spirito obiettivo di interessi generali che lo studioso d'oggi persegue nell'esaminare problemi di primaria importanza degli eventi di ieri, va aggiunta qui la precisazione che gli argomenti discussi furono di una ampiezza, e allo stesso tempo di un coordinamento, che non sempre si incontrano in convegni del genere.

Le molte decine di partecipanti alle comunicazioni e alle discussioni tracciarono infatti, coi loro interventi, un quadro suggestivo del mondo di eccezionale vitalità che la storia vide fervere attorno alla figura di quel re. Quel mondo è stato rivissuto nei più disparati elementi che lo costituirono, dai precedenti della politica fernandiana alla condotta del re nei riguardi della Penisola Iberica, del Mediterraneo e dell'America, dai problemi religiosi ed ecclesiastici a quelli culturali e artistici; ed è stato ripresentato nei documenti di ogni genere giuntici attraverso il tempo, dalle istituzioni di diritto di quel re all'attività bibliografica e archivistica riguardante il suo tempo. Ed è stato interessante notare, come, oltre che per la serietà dei lavori, tale congresso si sia distinto per avere efficacemente messo in luce di quale varietà di tradizioni, di atteggiamenti davanti alla storia, e di aspirazioni, sia costituita una unità nazionale: aragonesi, catalani, valenziani e maiorchini si sono infatti idealmente suddivisa la fatica di indagare, nel re Ferdinando il Cattolico, gli aspetti poliedrici della personalità di uomo e di regnante: ognuno naturalmente incline a sottolineare certi aspetti di essa, ma tutti insieme tesi con cautela di studiosi a ricostruire la sintesi. Per la quale sintesi, ancora una volta, è giusto fare il nome dell'Italia, perchè i documenti vaticani, di cui si è valso più di uno studioso, come il P. Batllori per la sua esposizione su « Nuovi documenti vaticani sulle relazioni tra Alessandro VI e Ferdinando II », anche in questa occasione sono apparsi di utilità somma per la ricostruzione del passato.

Giuseppe Carlo Rossi

SOMMARIO

Giovanni Pisano - Crocefisso (particolare)

SIMULACRI E REALTÀ

CHE COSA MANGIA QUEL CAVALLO?

Il prof. Lhermitte la signorina X ha fatto una confessione un po' ardita. Afferma che da venti anni un cavaliere l'accompagna; cavaliere vero, con un magnifico e scalpitante cavallo che si tiene sempre alla sua destra. La prima volta, nello scendere dai Campi Elisi, s'accorse della presenza di quel singolare gentiluomo, e d'allora, il fedele compagno non l'ha mai abbandonata.

— Ma — chiede il professore — il personaggio cortese le rivolge qualche volta la parola?

— Mai! — risponde la signorina — E' muto, è piuttosto un'ombra, mentre la massa del cavallo è chiara ed imponente.

— Ha mai sentito lo scalpitio di questo cavallo?

— Altro che! Un giorno che mi avvicinai un po' troppo al cavaliere, il cavallo fece risuonare rabbiosamente gli zoccoli sul selciato.

L'insigne psichiatra, prima che noi possiamo concludere che si tratta di un caso di romantica follia, ci previene e ci dice: « Non è una alienata; è una allucinata. L'immaginazione ricca è la sola responsabile di questa ventennale visione. La signorina infatti è intelligentissima e coltissima e lavora con tanto zelo e tanta competenza da essere considerata una impareggiabile collaboratrice di un alto personaggio. Il quale personaggio è un pezzo grosso nella gerarchia del Ministero dell'Istruzione, in Francia.

Chi sa se casi di allucinazione esistano negli altri Ministeri della Pubblica Istruzione, in Inghilterra, in Spagna, in Italia. E chi sa che cosa vedono le allucinate o gli allucinati?

TROPPE COSE PURE

Le arti e le estetiche si sono annesse l'aggettivo « puro ». Vagamente sappiamo il significato di questo aggettivo, ma rimaniamo scontenti quando lo vediamo buttato come un mantello bianco sulla pittura, sulla musica, sulla poesia e le loro consorelle. La musica di Bach, ad esempio, viene citata come tipo e modello di musica « pura », perchè « non esprime alcun sentimento ». Ma, si chiede Max d'Ollone, c'è qualcuno che mi vuole spiegare perchè non contento di scrivere fughe, suites, concerti, Bach, compose cantate su soggetti profani e religiosi, una Messa e delle drammatiche Passioni?

Non esiste davvero concordanza di sorta tra la musica e il soggetto di queste opere? Si potrebbe conseguentemente cantare, indifferentemente cantare, le parole del Crucifixus delle Messe in sì sulle parole del gloria e viceversa?

Chi non temesse il paradosso risponderebbe affermativamente.

E allora coraggio, dico io; con queste parole della Sfida di Febo e Pan « folle, folle, Febo è folle », cantiamo un'aria della Passione secondo San Giovanni. Se i ragionatori di musica pura, diranno che questo è possibile, allora quattro note le scrivo anch'io, e mi ispiro a questo testo: « Folli, folli, siete folli amici miei ». La musica pura non esiste, come non esistono strumenti puri, privi cioè di materia. Un violino puro dovrebbe essere costruito senza legno, e un trombone, una campana senza metallo. E per gli strumenti a fiato, superfluo ogni fiato.

IL GIUDICE

Processo alle Assise del Rodano. Gli accusati due sventurati che prima di entrare nella giovinezza ne hanno macchiata la soglia. Una ragazza per istigazione di un sedicenne ha scaricato la rivoltella su un poveretto che aveva qualche soldo. Purtroppo i ragazzi hanno il braccio che non trema e il colpo è stato fatale. In un primo processo i due furono condannati a vent'anni, ma dopo quattro anni si vuole rivedere quel giudizio. Tra i testimoni c'è anche il cappellano delle carceri, il quale tra l'altro dice ai giudici: « Questi ragazzi sono completamente rinsaviti. Quattro anni di pena li hanno maturati. Non sono più gli scervellati del 1945. Han sofferto, hanno riflettuto, li abbiamo visti piangere. Ci sono in loro possibilità certe di riscatto, perchè elementi sani ed intatti non sono stati contaminati nella loro coscienza ».

L'Avvocato generale per il quale la giustizia è una Furia, s'indigna e dice: « Questa è una predica, non una testimonianza ». E poi, in tono sempre montante, accozza alcune proposizioni di lugubre vendetta: « Debbono pagare ecc..., è giunta l'ora della resa dei conti... la giustizia degli uomini non ha il diritto di fare la carità con i beni e la esistenza degli altri... ».

Oh, signor Avvocato generale, ditemi se la giustizia degli uomini può tenere in un manicomio l'uomo che è guarito dalla sua follia. Quanto alla carità vi dico, signor Giudice, che essa fu fatta con la vita di un Giusto, di Cristo.

Varius

LA SAGGEZZA E IL SILENZIO

Secondo la notizia di Aristotele, *Metaph.* III, ... 7, l'eracliteo Cratilo, maestro di Socrate e figura centrale nell'omonimo dialogo di Platone, disdegnò alla fine l'uso della parola e si servì soltanto dei gesti delle mani per esprimersi. Gli studiosi moderni sono piuttosto scettici riguardo a questa notizia e la trovano in contraddizione con l'eraclitismo di Cratilo e con la palese fiducia nelle parole che egli dimostra nel dialogo platonico, a cui dà il nome. In verità l'atteggiamento di Cratilo nel dialogo è quello di una acquiescenza piuttosto riservata nei riguardi delle innumerevoli etimologie avventurose, alle quali Socrate ad un certo punto si abbandona, con il presunto scopo di saggiare la possibilità di un legame naturale fra le parole e il loro significato e, quindi, la validità di esse ai fini del conoscere. La tesi su cui Cratilo, da verace eracliteo, particolarmente insiste, è che vi sia un rapporto fra il processo del pensiero discorsivo e la dinamica del reale. Ora con ciò non è affatto in contraddizione la sua finale rinunzia all'uso del linguaggio fonico; anzi questa agevolmente si spiega nel solco di quella stessa indagine, che viene fatta da Socrate e che si rivela infruttuosa dal punto di vista eracliteo: le parole come nomi mirano a fermare in nozione stabile la realtà, che è invece in costante movimento, ed è anche, perciò, profondamente differenziata: il gesto coglie meglio la cosa nella sua contingenza, poichè esso stesso è contingente. Non la parola nel suo significato generico e fondamentalmente teoretico coglie l'essenza delle cose, ma il gesto che si adegua al momento e in esso si esaurisce, per ripresentarsi sempre nuovo in ogni nuova situazione.

Anche per i moderni pensatori, soprattutto per quelli che aderiscono al cosidetto positivismo logico, il linguaggio fonico è del tutto inadeguato ad esprimere la verità e ad essere, quindi, strumento di ricerca e di formulazione di conoscenza scientifica.

Di Ludovico Wittgenstein, una figura assai notevole fra i pensatori del nostro tempo, scomparso di recente, si dice che fosse assai parco di parole come lo fu nello scrivere (di lui si ha solo un'opera di impegno, il *Tractatus Logico-philosophicus* pubblicato nel 1922); e ciò in contrasto con l'influenza assai grande che egli esercitò, rilevabile da un lato nel cosidetto positivismo logico della scuola di Vienna, dall'altro in taluni indirizzi del pensiero inglese, che considerano la « filosofia come attività », secondo una formula che risale proprio al Wittgenstein.

La sobrietà nell'esprimersi e il mistero di cui circondava sè e il suo pensiero, sebbene in forme meno categoriche, richiamano l'atteggiamento del filosofo eracliteo: sembra, infatti, che nel pensatore viennese essi siano pure da mettere in rapporto con l'opinione negativa, che egli si formò e sostenne con assoluto rigore nel *Tractatus*, circa la validità del linguaggio ai fini della conoscenza; anzi dall'insufficienza del linguaggio a tali fini, come egli crudamente la rilevò, pare che non si possa trarre altra conclusione se non che il singolo è disperatamente solo con se stesso e nulla gli compete tanto quanto lo sparire senza traccia.

Secondo il Wittgenstein il significato delle proposizioni è fondato sul fatto che le proposizioni elementari rappresentano fatti empirici e il loro soggetto è verificabile. Per converso, tutte le espressioni indicanti valori che trascendono l'esperienza, come i nomi e i predicati relazionali di contenuto astratto, costituiscono necessariamente dei non-sensi. D'altra parte, il rapporto fra il simbolo e la cosa, che condiziona l'identità strutturale fra una proposizione e il suo soggetto, non può essere in alcun modo descritto e definito: l'aderenza del simbolo al suo oggetto è un fatto che può venire enunciato, indicato, ma non dimostrato o verificato, e ciò fa sì che la proposizione si pone senz'altro come la raffigurazione di ciò che vuole rappresentare, mediante il suo complesso di simboli. Oltre la semplice accettazione non è possibile andare, perchè la necessità interiore del simbolo, la quale è fondata su un'identità strutturale fra il nome e l'oggetto, non consente definizione.

Secondo questi principi, il linguaggio ha un significato solo in quanto si riferisce al campo dell'esperienza sensibile. La conseguenza di ciò è che non è possibile formulare proposizioni significanti alcunchè, fuori del dominio della propria esperienza. Ciò naturalmente conduce alla conclusione che le proposizioni fornite di significato

Continua a pag. 2.

Antonino Pagliaro

LA LETTERATURA CONTEMPORANEA DI ISRAELE

Lo Stato di Israele ha quattro anni di vita e, insieme con le nuove costruzioni politiche, sociali, economiche della giovane repubblica ebraica, erede di ultramillenaria tradizione, vi è fiorita anche una letteratura poetica e narrativa. Difficile cosa questa rinascita, dato che l'ebraico aveva cessato da tempo di essere un linguaggio parlato per diventare una lingua sacra. Eccezioni ce n'erano state e in alcuni complessi nazionali e in alcune manifestazioni di carattere strettamente artistico a non molti riservate e da pochi seguite. C'è sì una letteratura ebraica dopo la rivoluzione francese, quando gli ebrei ottennero un riconoscimento di diritti e di culto, ma che fu poi contrastato anche nel secolo e mezzo avanti la recente guerra mondiale, ma questa letteratura esiliata dal suolo nativo, aveva perduto il contatto realistico con le cose. Scrittori ebrei si sono rivelati come partecipi delle letterature e delle lingue dei paesi in cui erano ospitati o meglio nati e vissuti.

Notizie sulla letteratura contemporanea di Israele si possono ricavare dall'interessantissimo fascicolo speciale che la rivista belga *Synthèses* di Bruxelles ha dedicato (settembre 1952), allo Stato di Israele, visto in tutti i suoi aspetti storico, giuridico, finanziario, coloniale, agricolo.

I poeti contemporanei israeliani sono giovani che hanno partecipato alla guerra contro gli arabi o anziani che hanno ritrovato in Palestina la terra perduta dei loro antichissimi proavi.

In quello che si può chiamare il periodo del Rinascimento ebraico ai primi del secolo nostro, sono da ricordare due nomi di maestri la cui influenza si fa sentire negli scrittori di ora: Bialik e Cernikhovski. Ambedue neo romantici, ma Bialik, grande poeta della Diaspora, ha conservato caratteri semitici nella sua produzione, mentre Cernikhovski s'è abbastanza imbevuto di classicismo greco paganeggiante.

Tre poeti poi, arrivati alla maturità, e tutti e tre nati nell'Europa Orientale, rappresentano tre tendenze essenziali nella letteratura di Israele ed anch'essi sono modelli alla giovane generazione: Greenberg, Shlonski e Landan. Intorno a loro si sono raggruppati discepoli entusiasti ma non rappresentano veramente qualche cosa di nuovo essendo ancora nella scia di Bialik e Cernikhovski. Tutti hanno sofferto dei tormenti razziali e la loro sofferenza ha spinto Greenberg a un lirismo infiammato e profetico. Landan, più virtuoso, insieme al pianto mescola canti giolosi e volontà di vivere sua e della gente. Un poema di lui prende il titolo da quella cima di Massada dove gli ultimi difensori del regno di Giudea morirono tutti, quando ogni speranza di resistenza alle legioni romane era finita dopo la caduta di Gerusalemme: ultimo capitolo della gloria guerresca ebraica. In Landan si trova perciò questo slancio dell'anima ebraica verso l'antica tradizione, mentre l'opera poetica di Shlonski che ha perfezione di forma nuova nella letteratura ebraica moderna, tende a una religiosità laica quale può ritrovarsi in alcuni scrittori della tradizione europea; ha venature di simbolismo nelle sue alternative di contrasto tra il passato e il presente.

Ma la giovane generazione di scrittori che ora operano nella patria riconquistata e libera dalle sofferenze patite dai padri è ondeggia fra un nazionalismo di recente formazione e un ideale umanitario internazionale.

C'è tra loro Yizhar, autore di due romanzi molto diffusi: in uno di essi si tratta di eroici combattimenti fatti da pionieri ebrei contro una banda araba e nell'altro di episodi nella guerra di liberazione. Il tono di Yizhar è tutto diverso da quello che abbiamo conosciuto, per esempio, in *Ladri nella notte* di Koestler, romanzo di circolazione europea e che fu tradotto nella «Medusa» di Mondadori. Koestler, ebreo inglese di origine austriaca, narrava in realizzazione espressiva occidentale la lotta delle colonie ebraiche collettivizzate contro il fanatismo arabo e l'opportunismo britannico.

Ugualmente Yigael Mossinson, in un dramma accolto con grande favore, prende a sfondo la resistenza di un gruppo ebraico tagliato fuori dal grosso dell'esercito e assediato dagli egiziani. Sebbene tutta la giovane letteratura israeliana sia per ora di necessità contingente e patriottica (letteratura, per intenderci, del loro Risorgimento) in Mossinson si trova delineato un dilemma psicologico che esula dal patriottismo puro e rientra in un calcolo che può essere umano sì, ma è anche pratico politicamente e strategico. Nel dramma (in versi) c'è un conflitto tra quelli che pensano non sia meglio ritirarsi davanti a forze superiori e coloro che vogliono restare sul posto facendosi massacrare fino all'ultimo uomo. Di questo giovane scrittore sono recenti anche un racconto dove è descritto vivacemente la vita in un campo di lavoratori agricoli e un romanzo *La via di Gerico* che si propone di mettere in evidenza il simbolo del desiderio irraggiungibile della felicità per arrivare a una conclusione pessimistica.

Il gruppo dei giovani scrittori che cercano una espressione propria fra il neoromanticismo ebraico e il modernismo europeo è diretto da Mosè Sciamir, autore di un romanzo conosciutissimo *Camminava fra i campi* che fu presentato sulla scena di un teatro di Tel Aviv sotto forma di dramma. Viene descritta l'esperienza delle colonie agricole collettive, lo stesso tema di Koestler, facendo però vedere ciò che vi era di artificioso e di naturale in questa forma di singolare esistenza. E l'enigma della condizione umana è la maggiore preoccupazione del giovane romanziere.

Sono anche da ricordare due poeti Gori e Scialev, di carattere intensamente lirico e in cui la tragedia della guerra è indagata misticamente come un grande problema di vita e di morte. In Scialev si fa strada anche un ottimismo malinconico prodotto dalle tranquille immagini della sua nativa Gerusalemme: un'arte più intimamente domestica.

Ha detto Koestler che gli ebrei, durante le secolari persecuzioni, privati dello Spazio, si erano creduti eletti per l'eternità nel Tempo: di qui i loro limiti e l'estrema volontà di sopravvivere.

Questi rapidi cenni sulla loro attuale ripresa letteraria possono fare supporre che, non più privati dello Spazio, potranno trovare un più largo e meno esclusivo temperamento nelle loro espressioni di arte e letteratura.

Ettore Allodoli

GIUSEPPE ZOPPI (1951)

RESTAURI IN ITALIA

L'Istituto Centrale del Restauro può vantarsi d'essere situato in luogo fra i belli di Roma, può vantarsi anche d'aver una attrezzatura tecnica fra le maggiori del mondo. Le mostre allestite alla sede di Piazza San Francesco di Paola hanno anche un valore critico: il restauro se è problema di conservazione, di saldamento di parti (pittura o scultura o architettura) fatiscenti dell'opera, è pure problema di lettura, problema di filologia per il quale non basta solamente il mestiere artigiano. I Belga leggono differentemente che gli Italiani, e gli Inglesi in altro modo dagli Americani o Francesi.

Ci si deve lasciar guidare dal «gusto» nell'opera di restauro, e dunque affidarsi all'epoca «nostra», o cercare solamente di ricostituire, di salvare, saldare, quello che resta d'un affresco, d'una scultura, d'un monumento? Vanno erette le colonne abbattute (come si è visto fare a Roma, egregiamente, ad Agrigento, a Pesto eccetera), e dove possibile ricostituiti i diversi elementi d'architettura caduti e frammentati?

Vecchi interrogativi che volta per volta vanno esaminati sul luogo e che caso per caso chiedono differenti risposte. Per il restauro dell'«Agnello mistico» di Van Eyck a Gand, il Ministero dell'Istruzione del Belgio, stimando lo Stato Belga un «depositario» piuttosto che un «padrone» del famoso polittico, richiese la formazione d'un apposito Comitato internazionale di critici che suggerissero, vegliassero, intervenissero durante i lavori resisi necessari. A Londra, quando l'anno passato, o meglio due anni fa il British Museum riaprì le porte con le varie sezioni riordinate, numerosi critici colsero l'occasione di definire scandalo il lavoro di ripulitura operato sulle superfici pittoriche dei grandi maestri italiani: non restauro ma lavaggio, raschiatura — dicevano —. Ma per la critica militante e professionale inglese quello era un lavoro perfetto esattamente come per Cesare Brandi è perfetto e onesto ricostituire da mille e mille frammenti di intonaco e di affresco, l'immagine del ciclo pittorico del Mantegna di Padova, e «tratteggiare» le parti ormai irripetibili, irreperibili, e che a stima non si debbono tinteggiare di colori neutri né tanto meno «rifare».

La guerra, e il dopoguerra con le necessità di guardarsi attorno e fare il computo, il censimento dei danni (paese che vai danni che trovi, e guerra che fai restauro che farai, per tutti), ha rimesso sul piano dell'attualità il restauro. Le manifestazioni a carattere illustrativo dell'opera compiuta dalle diverse soprintendenze alle Belle arti o ai Monumenti e scavi, — una ne ricordo molto importante a Vicenza nel '48, in occasione dell'avvenuta ricostituzione o meglio ripristino della Basilica palladiana, tutta dedicata ai Monumenti e alle Opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie; altre ne ricordo all'Istituto del Restauro a Roma (dove del resto le esposizioni ormai hanno un carattere permanente, e i curiosi possono sempre trovare opere di alto interesse là in cura, là in corso di revisione, d'aggiornamento onde superare i limiti che il tempo certe volte impone: qui dovrò allargare la parentesi e dire che una visita era per chi se la senta di fare questo viaggio apposta, sarebbe quanto mai necessaria: a pianterreno è aperta una esposizione delle analisi radiografiche eseguite sui dipinti di Caravaggio, «Martirio di San Matteo» e «Vocazione di San Matteo» che sono a San Luigi de' Francesi a Roma. Per interessamento del prof. Lionello Venturi, l'Istituto ha eseguito sui due principali dipinti della Cappella Contarelli, numerosissime ricognizioni radiografiche — un cento e più, che specie nel «martirio» hanno portato alla scoperta d'una «prima version» con numerose variazioni che risultano tutte nella loro si suppone logica avventura, esposte come una «lezione» vera e propria. Di questo processo creativo l'Istituto — ipoteticamente — ha isolato due fasi ideali di esecuzione dalle quali risulta un «pentimento» per il quale la pittura italiana è veduta d'un angelo di bellissima fattura, diritto in piedi, col volto verso sinistra, che si trovava quasi sull'estrema destra dell'opera. Chi potesse domani avere le fotografie di quest'apparizione, che arriva a noi per subito sparire, con qualche secolo di giovinezza sulle spalle floride, potrebbe quasi vantarsi d'aver un Caravaggio come nessuno può vantare: un quadro che c'è e che tuttavia non esiste.

Un'esposizione è stata inaugurata all'Aquila dal Presidente Einaudi, dedicata al restauro di opere d'arte dell'Abruzzo e Molise: antiche chiese, affreschi, altari, sculture in legno policromato, esempi d'architettura classica che minacciavano di perdersi totalmente, quadri, tavole, eccetera: l'opera compiuta sempre anche stavolta con estreme difficoltà (e con bilanci tuttaltro che ricchi) dalla Soprintendenza aquilana, figura al completo in una rassegna che illustra nella verità non solo il lavoro di ripristino svolto ma anche ricchezze che trovandosi in regione un po' periferica rispetto al *golden tour* internazionale, sono meno note.

La Ricostruzione delle Università Italiane, — secondo appare in un grosso fascicolo bene illustrato, edito da Le Monnier a Firenze a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, completa bibliograficamente il lavoro intorno al materiale documentario sulla ricostruzione del patrimonio edilizio e scientifico delle Università, e insieme alle altre pubblicazioni intorno alla Ricostruzione del patrimonio artistico e ricostruzione delle Biblioteche, offre il panorama delle distruzioni operate dalla guerra e l'attività occorsa per ricondurre gli istituti universitari al livello di funzionamento necessario al paese.

In minore o maggiore quantità, i centri universitari o gli istituti tecnici e scientifici italiani, ebbero a provare duramente la guerra: bombardamenti, distruzioni gravissime certe volte come a Bologna dove solo la clinica ortopedica restò indenne; oppure nel migliore dei casi, occupazione dei locali per destinarli ad altro ufficio, col disordine e i dissesti d'ogni genere che ogni «occupazione» del genere crea. E infine, per tutte inevitabilmente le Università, per tutti gli istituti e i centri di studio, la decadenza, l'invecchiamento degli arredi specie di ricerca, specie scientifici, specie i didattici. Le biblioteche o distrutte o disseminate in casse non reperibili, con inevitabili disguidi, perdite, furti; nel caso migliore infine, restate senza rifornimento di quelle pubblicazioni nostrane e straniere che sono la tangibile prova della loro vitalità ed esistenza.

Incontro all'Italia venne fortunatamente il Governo Usa: su sei miliardi di lire tant'è quello che l'America fino oggi ha corrisposto alle amministrazioni nostre, due sono stati impiegati per il rinnovo e la ricostituzione del corredo di strumenti scientifici. Il lettore che voglia farlo, nel corso della pubblicazione esaminando anche all'ingrosso la situazione dei diversi Atenei, può cavare le somme per un quadro abbastanza preciso dei benefici ottenuti attraverso il piano ERP.

Il fascicolo, insieme a quelli che l'han preceduto editi a cura sempre del Ministero competente, e con quelli curati da Emilio Lavagnino sul Cinquanta Monumenti danneggiati dalla guerra, e volta per volta sotto l'aspetto di repertori e cataloghi, dalle Soprintendenze regionali, unitamente ai Cataloghi dedicati alle mostre del restauro, arricchisce la bibliografia della guerra alla voce però «ricostruzione» o «cultura».

Renato Giani

ADDIO A GIUSEPPE ZOPPI

Che annata triste questo 1952. Quanti lutti nelle nostre lettere. Anche Giuseppe Zoppi ci ha lasciato.

Non aveva che 56 anni. Nato e cresciuto in Val Maggia: una chiara valle ticinese, tutta profumo di boschi, di sole, d'erbe, di foglie: «vi regna un silenzio tale che odi battere il tuo cuore».

Fedelissimo all'Italia. Ebbe per maestri, a Friburgo, Paolo Arcari e Giulio Bertoni. Fuori dalle severe aule gli fu paternamente maestro Francesco Chiesa: si laureò proprio con una tesi sul Chiesa (nel '21 gli dedicò un saggio: *La poesia di Francesco Chiesa*). Al Politecnico di Zurigo tenne, e assai nobilmente, la cattedra di letteratura italiana: la cattedra dalla quale gloriosamente aveva parlato e insegnato Francesco De Sanctis.

Scrittore limpido e probo. Esattamente trent'anni fa entrò con molto amore nella cortese repubblica delle lettere con *Il Libro dell'Alpe*: il suo poema (il Nostro fu molto più poeta in prosa che in poesia): libro freschissimo e luminoso: uno di quei libri che «rimangono» a lungo nella memoria; il Canton Ticino volle questo libro in tutte le sue biblioteche: sul volume si posò, meritatissimo, il Premio Schiller, il maggior premio letterario svizzero. Poi vennero: *Il libro dei gigli* (1925): la poesia della scuola, il suo grande amore per gli scolari, ad essi dirà «parole fresche, parole piene di un'aria d'aprile»; *Quando avevo le ali* (1925): altro libro autobiografico: la sua fanciullezza inazzurrata «nel villaggio in fondo alla Valle Maggia o nei casolari sparsi, con la loro cintura di prati, di campi, di boschi, a metà strada fra il mondo e il piano»: ebbe il secondo premio Schiller. Scrisse anche libri di poesia: *La nuvola bianca* (1923), *Mattino* (1933), *Azzurro sui monti* (1936).

Ricordiamo anche: *Presento il mio Ticino* (1939): un affettuoso libro dedicato alla sua terra: *Scrittori ticinesi dal Rinascimento*: una monografia critico-antologica di oltre 300 pagine; l'*Antologia della letteratura italiana ad uso degli stranieri*.

Come traduttore, fu il primo a farci conoscere il grande C. F. Ramuz (*Paura in montagna* (1932): mirabile traduzione di un libro potente e difficilissimo), *Separazione delle razze* (1935). Tradusse pure *La notte dei Drus* di C. Gros (1932).

I suoi libri sono fontane limpidissime. Pieni di colori e di profumi di stagioni. «Primavera di marzo giovinetta e precoce, una nuvola d'oro esita e splende fra villaggio e chiesa: mimose in fiore. Intorno, su per l'erta, altre nuvolette, rosee, lilla: mandorli, peschi. L'aria è vivida, limpidissima: trema, scintilla: creatura anch'essa nuova, primaverile».

E sempre ricordo, con parola affettuosa e talvolta commossa la terra del suo sangue e dei suoi sogni. Per la sua Alpe fu poeta. «Canto che sono tutto impastato di lei. Che, proprio come gli alberi, mi sembra di affondarvi le radici. Canto ancora che mio padre l'amava, che mia madre l'amava. Canto infine che è sacra, che ogni terra è sacra quando sia chinato su di essa il volto doloroso dell'uomo».

Ora che Giuseppe Zoppi se ne è andato, rileggiamo con commozione il «congedo» alla sua terra, che è consegnato in uno dei suoi libri più limpidi. «Terra nativa, sei la sola da cui non si possa prendere congedo mai. Finchè vivremo, sarai sempre con noi, dentro di noi, come l'anima nostra. Quando avremo chiusi gli occhi alla luce, allora saremo noi con te, dentro di te. E forse saremo anche un poco — così Dio voglia — nella tua aria, nel tuo sole, nel vento primaverile che ti percorre e assapora tutta in un istante, dalle vette candidissime, grandeggianti a gara e a gloria nell'azzurro, alle rive dei laghi fiorite di camelie, magnolie, mimose».

Tino Marzi

LA SAGGEZZA E IL SILENZIO

Continuazione dalla pag. 1.

sono incomunicabili e che il mondo in cui ciascuno vive è il proprio mondo esclusivo, irrimediabilmente chiuso alla comunicazione. Dice Wittgenstein: «che il mondo sia il mio mondo, è provato dal fatto che i limiti del linguaggio, che io solo intendo, rappresentano i limiti del mio mondo». Questo è ciò che viene chiamato solipsismo linguistico. E' ben palese che da queste posizioni al silenzio, cioè a un'effettiva rinunzia a comunicare, il passo è breve: perchè affaticarsi, quando il nostro mondo è appunto nostro, perchè non è comunicabile e altro mondo non c'è se non il nostro?

Non possiamo assumerci il compito di criticare qui queste dottrine indubbiamente sottili, le quali, come conseguenza ultima, arrivano a negare la funzione del pensiero. Ci limiteremo ad osservare che la nozione di proposizione elementare, i cui nomi sono dei nomi propri, cioè identici con l'oggetto che designano (cfr. J. R. Weinberg, *Il positivismo logico*, tr. it., 1950, pagina 241), non è una proposizione linguistica, il linguaggio di cui parlano i logici matematici, non è veramente il nostro linguaggio, cioè il linguaggio fonico: in questo l'identità fra il nome e il particolare è assolutamente da escludere, perchè solo la proposizione o almeno il segno lessicale, quando sia determinato, possono esprimere un particolare. Infatti il segno ha sempre un significato di valore generico e, quando è un nome proprio, si tratta in sostanza di una proposizione ellittica, come è ad esempio il nome derivato da aggettivo o risultato da un composto, oppure si tratta di un'etichetta che non è alle origini un atto linguistico (come l'imposizione del nome di battesimo). Purtroppo, i logici e i matematici che studiano e criticano il linguaggio fonico, partono da una valutazione quantitativa del contenuto del segno (particolare o generale), e ciò è una sorgente continua di equivoci e di errori, perchè il segno lessicale, non meno che il segno di rapporto, in ogni lingua ha soltanto un significato generico che solo nel corpo della proposizione si determina quantitativamente a funzione di generale o di particolare.

E', tuttavia, incontestabile che il linguaggio è forma imperfetta ed inadeguata ad esprimere con precisione e pienezza il contenuto della coscienza. Ciò dipende sia dal fatto che la lingua, complemento tecnico indispensabile dell'esprimere, ha una funzionalità che è larghissima, ma che necessariamente ha dei limiti, sia dalla capacità, varia a seconda degli individui, di porre in moto la funzionalità del sistema.

Una misteriosa tendenza a rilevare alcuni tratti dei molteplici aspetti del mondo e a lasciare nell'ombra altri determina l'economia del sistema e la sua fisionomia: sicchè, delle infinite gradazioni di colore che l'occhio può cogliere le lingue di solito ne registrano solo alcune. Questo per portare un'esempio; in generale può dirsi che delle possibilità conoscitive della mente e dei momenti innumeri e variabilissimi della nostra vita affettiva, quelli che un sistema linguistico riesce a fissare nel valore semantico del segno, sono di numero incredibilmente limitato. E' vero che la genericità del segno e le infinite combinazioni di nessi, nei quali il significato meglio si determina, forniscono un grandissimo aiuto a chi sa giovarsene, ma con tutto ciò la realtà nella sua pienezza, come si rispecchia, viva e aderente, nel moto della nostra coscienza, è sostanzialmente incomunicabile.

Egli è che il segno linguistico è soltanto un richiamo, un'allusione; è adduttivo della sostanza, come dicevano i Greci. A considerarlo pacatamente, il simbolo alla fine rivela la sua natura di espediente, ingegnoso per quanto si voglia, ma espediente. Perciò c'è da chiedersi se il silenzio, in cui si risolve ogni limitazione, per così dire economica, del rappresentare, non sia la più ideale e perfetta forma dell'esprimere.

Un passo dei discorsi di Confucio, XVII.19, suona: «Il maestro disse: Io vorrei non parlare. Al che Zecom replicò: Se non parla il maestro, noi suoi discepoli cosa tramanderemo? Il maestro allora aggiunse: Il cielo quando mai parla? Le quattro stagioni seguono il loro corso e i cento esseri nascono. Il cielo quando mai parla?». La spiegazione che Confucio dà del silenzio è «mitica» nel senso platonico e non è facile ad intendersi. Essa forse significa che la saggezza suprema non ha bisogno di esprimersi, dato che è universale ed è perciò tutto l'ordine umano, così come il cielo è tutto l'ordine cosmico. Essa coglie alle radici l'unità della coscienza e con questa si identifica: la parola diventa superflua, perchè nulla comunica che non sia già implicito nella coscienza di ognuno.

Antonino Pagliaro

●Un grave lutto ha colpito il Centro Didattico Nazionale di Firenze: il suo Direttore Prof. Guido Fogolari è scomparso improvvisamente il 28 settembre.

Il Prof. Guido Fogolari era nato a Volano (Trento) il 20 novembre 1895.

Nel gennaio del 1950 gli era stata affidata la Direzione del Centro Didattico Nazionale.

Il Prof. Fogolari fu uno dei più fervidi promotori dei Centri provinciali di Cinematografia Scolastica: del locale Centro di Cinematografia Egli fu nominato Direttore nel corrente anno scolastico; Egli progettava di istituire in Firenze una cineteca locale, dotata di più di 100 films a passo 16, a disposizione della Scuola elementare e media della città e della provincia.

●E' uscito il primo numero di «La Vela», settimanale illustrato e a colori per i giovani. «La Vela» è diretto da Mario Federici.

ERRATA-CORRIGE

Per un errore causato da una correzione in macchina, l'inizio dell'articolo di R. M. de Angelis «Lingua e dialetto berlinesi» (n. 44) era da ricercarsi nelle ultime due righe della terza colonna. Ce ne scusiamo con l'illustre autore e con i lettori.

SCULTURA SENESE A ROMA

Quel diabolico ingegno di scultore che fu il Dossena, certo tra i più abili e mimetici imitatori dell'antico che abbiano operato tra noi, espose un giorno due sculture grandi al naturale che egli aveva ricavato da un'antico legno, dandogli forma e grazia trecentesca sotto l'aspetto di una Annunciazione: ciò che era sintomatico (e quasi proponeva il problema della critica interpretativa) era il procedimento adottato dall'artista nella creazione della sua opera.

Invano, infatti, si sarebbero cercati tra le « Annunciate » di Nino Pisano o dei senesi del Trecento, anche nelle sculture meno note, gli elementi che avevano concorso a quel capolavoro d'arte « rivissuta »; lo stesso artista doveva averle avute tutte, in un certo senso, presenti, per raggiungere quell'aria di famiglia che ne sostituiva il fascino segreto, ma nessuna in particolare: egli invece aveva compiuto una singolare trasposizione del motivo essenziale dalla pittura alla plastica, prendendo a modello, se non erro, una gentile predella di Duccio.

Il critico o l'amatore, perciò, di fronte alle due figure che non rammentava di aver mai vedute in scultura ma che, tuttavia, gli ricordavano insistentemente qualcosa di stimolante e suggestivo, finiva col credere nell'originalità di una simile creazione che aveva pieno diritto ad una sua sintomatica autonomia.

A queste cose ripensavo, di fronte alle dolcissime e aggraziate sculture in legno che, con le tavolette di Biccherna, sono in mostra con tanto gusto al centro del palazzo dell'Esposizione in Via Nazionale, meta di visite amorose da parte di un pubblico sempre più folto, incantato dalla festevole e armoniosa sinfonia di colori, dalla flessuosa eleganza delle immagini.

E ripensavo al « Mago » Dossena, non certo per mettere in dubbio l'autenticità di quelle sculture, così schiette e con tanta cura ripristinate nei loro colori originali, ma perchè l'impressione prima che se ne riporta è, appunto, d'una perfetta e singolare intesa tra valori pittorici e valori formali.

Anche i documenti ci suggeriscono la più viva ed intima collaborazione tra pittori e scultori mostrandoci talvolta opere anonime di scultura, firmate da pittori che indugiarono con squisitezza tutta senese nel rianimare la plastica con il loro commento coloristico, dove gli antichi ori, i rosa pallidi, i blu fondi si intonano con delicata armonia alla morbidezza (talvolta quasi fatta di pudore) del modellato.

Nè, del resto, qui mancano esemplari di austera severità romanica o di nuova arditezza rinascimentale: il Crocifisso proveniente dal Museo d'Arte Sacra di S. Gimignano, per esempio, databile alla seconda metà del secolo XII, con la sua malinconia grave e veramente divina (quella d'un Dio che ci ammonisce, soffrendo) è mirabile testimonianza di quella emozione contenuta e nobile che informa tanti capolavori dei primitivi senesi: e quel Crocifisso di Giovanni Pisano, del Museo dell'opera del Duomo di Siena, che conserva la policromia originaria, teso e contorto com'è in un drammatico slancio oltre l'umano dolore, ci mostra, d'altro canto, come il legno possa tornare a vivere nella crepitante violenza delle forme un suo destino fatale come quando, albero squassato dalla tempesta, tendeva i suoi rami nodosi verso il cielo, quasi implorando pace. Nè si deve pensare che a noi moderni queste immagini così espressive suggeriscano, senza un'autentica ragione di stile e di esigenza spirituale, impressioni e sentimenti religiosamente validi: anzi, proprio il Trecento e il Quattrocento, a Siena, sono permeati di una particolare esigenza mistica: d'un misticismo umanizzato dalla spontanea « pietas » risollevata a poetico valore dalle prediche di S. Bernardino, tutto fervore e candore, ma anche intriso di umanissimo senso della vita quotidiana.

E un commovente esempio della purezza di spirito con la quale gli artisti si ponevano all'opera nell'intagliare in legno queste immagini, è quello offerto dal frammento di Crocifisso di Lando di Pietro, esposto come una reliquia con quella pergamena vergata dallo stesso artista a guisa di preghiera e di dedica; la pergamena fu rinvenuta entro la testa di questo Crocifisso e vi si legge tra l'altro: « Domene Dio fece scolpire questa Croce in questo legno a Lando Pieri da Siena, a similitudine del vero Jesù Cristo per dare memoria alla gente della Passione di Jesù Cristo Figliolo di Dio... », e ancora: « O beata Vergine Maria Madre di Jesù Cristo Figliolo di Dio, prega la S. Croce del tuo Figliolo che renda il detto Lando a Dio... » (1).

Il concetto di superamento dell'immagine scolpita, puro simbolo o suggerimento di fronte alla vera essenza della divinità e poi chiaramente espresso nella nota: « anno Domini 1337 di gennaio, fu compiuta questa figura a similitudine di Jesù Cristo crocifisso, figliolo di Dio vivo et vero. Et Lui dovemo adorare et non questo legno ». Tutto ciò è perfettamente medioevale, ma è anche tipicamente senese per quel tratto di commossa e trepida sensibilità che mira alla spiritualizzazione della forma.

E questa spiritualizzazione, anche se interpretata attraverso un gusto per la fragile e carezzata bellezza fisica, (quasi in un tenace ricordo della grazia ellenica tramandata da Duccio, oltre l'arte bizantina) vive ancora, sotto forma di stupefatta immobilità, nelle deliziose e bamboleggianti sculture policrome delle molte « Annunciazioni » composte sempre di due figure: l'Angelo e la Vergine materialmente isolate tra di loro; ma legate dal ritmo dei gesti e da quel fluido di sentimenti che emana dall'una all'altra immagine. Ora predomina, nell'Angelo, la dignità del messaggero divino, ora una titubante perplessità nel pronunciare l'annuncio, ora la trionfale bellezza, talora tinta di bizzarria e di preziosismo, dell'Annunciatore: si veda ciò nell'opera di Domenico di Niccolò, detto « dei cori » per la sua maestria di intagliatore e di intarsiatore di cori lignei. Nelle figure dell'Annunciazione del Museo d'Arte Sacra di Montalcino, alla classica compostezza della Vergine, fa riscontro l'intervento quasi imperiale dell'Angelo dalla fiammante acconciatura, mentre in Francesco di Valdambrino (che prese parte al concorso per la seconda porta del Battistero di Firenze) il classicismo della forma è vivificato da un sentimento patetico che appena si svela dall'impeccabile modellato, ma pur si manifesta, intensificato dalla policromia.

Di Jacopo della Quercia è qui al centro della generale ammirazione la stupenda Madonna col Bambino della Chiesa di S. Martino a Siena, nella quale la tradizione gotica del panneggio rigirato e pronto nelle ricche insenature si trasforma in esigenza plastica, in energia contenuta dal ritmo. Si immagina volentieri l'interesse di Michelangelo per opere di questo eroico maestro di intaglio, quando fu a Siena per l'altare Piccolomini, come (senza meravigliarcene) non dobbiamo credere che Gianlorenzo Bernini fosse insensibile alla fluida ricchezza di così nuovo panneggiare. L'efficacia del grande scultore della marmorea immagine di Ilaria del Carretto e della Fonte Gaia, ebbe influsso assai vasto e penetrante sui maestri intagliatori di Siena e se ne vedono le tracce nelle interpretazioni ora patetiche, ora lussuose degli artisti minori.

Di Francesco di Giorgio Martini architetto, scultore, pittore, miniaturista e scrittore di trattati di ingegneria militare, è qui una scultura che ci accoglie al centro della « rotonda », illuminata da un riflettore quasi da palcoscenico: il bellissimo S. Giovanni Battista della Chiesa Parrocchiale di Fogliano, eseguita nel 1464. Anch'essa è un esempio bellissimo di quel rapporto tra pittura e scultura di cui le statue lignee senesi, sono permeate fin nell'intima sostanza e che aspira, alla fine del Quattrocento, a totale espressione di vitalità.

Valerio Mariani

(1) Trascritta diplomaticamente in appendice al bel libro di ENZO CARLI: *La scultura lignea senese* - Electa ed. Firenze 1951.

Domenico Dei Cori - Annunciazione (particolare)

● La Commissione nominata dalla Biennale per l'assegnazione del premio di L. 250.000 messe a disposizione dall'Associazione Industriali della Provincia di Venezia per un vetro artistico moderno, nonchè per il conferimento di quattro premi di L. 50.000 ciascuno messi a disposizione dalla Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Venezia per quattro maestri vetrai esecutori di vetri soffiati e di un vetro inciso, preso atto che la Ditta Barovier & Toso di Murano aveva comunicato fin dal maggio 1952 che non intendeva concorrere all'assegnazione del premio dell'Associazione degli Industriali della Provincia di Venezia, e che partecipava alla Mostra fuori concorso, ha assegnato:

il premio di L. 250.000 dell'Associazione degli Industriali della Provincia di Venezia, per un vetro artistico moderno, a Napoleone Martinuzzi, per il vetro di sua creazione « Testa di Donna II », n. 284 del catalogo ufficiale, presentato da Artevetro - Alberto Seguso & C. di Murano;

i quattro premi di L. 50.000 ciascuno, messi a disposizione dalla Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Venezia, agli esecutori dei seguenti vetri:

« Bicchierone inciso » (disegno di Tono Zancanaro) della S.A.L.I.R., n. 330 del catalogo ufficiale;

« Vetro opalino » di Venini, n. 122 del catalogo speciale;

« Vaso merletto bianco » di Archimede Seguso, n. 416 del catalogo ufficiale;

« Vetro a righe fumé e ametista » di Seguso Vetri d'Arte, n. 9324 del cat. speciale.

● Al suo arrivo a New York, il Maestro Tullio Serafin ha dichiarato che intende compiere un giro per gli Stati Uniti al fine di cercare nuovi spartiti, nuovi cantanti e nuovi scenografi che possano contribuire al rifiorire delle sorti della musica nel mondo.

● La Terza Sinfonia di Aaron Copland, eseguita nell'ultima settimana del Festival Musicale del Berkshire insieme con il Requiem di Berlioz e l'opera di Leonard Bernstein, « Trouble in Tahiti » ha avuto un notevole successo. Eseguiti di recente per commissione della Fondazione Koussewitzky, la sinfonia è giudicata dall'autorevole critico musicale Olin Downes, la composizione « più superba nella concezione e più perfetta dal punto di vista tecnico » che Copland abbia sinora scritta.

● In occasione del 45° anno di insegnamento universitario del Senatore Prof. Scialoja, cultore finissimo di teoria del Diritto e di Diritto privato, maestro eminente nei campi dei Diritti Commerciale e Marittimo cui ha portato contributi decisivi, è sorta l'iniziativa di pubblicare, in suo onore, una serie di « Scritti giuridici » intesi ad esprimere l'ammirazione e l'affetto di colleghi, amici e discepoli.

Gli « Scritti » ordinati e curati dai Proff. Antonio Lefèbvre-D'Ovidio e Francesco Messineo ed editi dalla Zanichelli di Bologna, sono raccolti in quattro grossi volumi. Si tratta di monografie originali, dettate dai più noti e valorosi giuristi italiani, su questioni attinenti al Diritto della navigazione, al Diritto commerciale, al Diritto civile e ad altre branche del Diritto.

Il primo volume, totalmente dedicato al Diritto della navigazione, un campo nel quale il Prof. Scialoja è ritenuto la massima autorità, è stato presentato all'illustre Senatore lunedì 27 corrente dagli organizzatori delle Onoranze. Il festeggiato lo ha assai gradito e si è compiaciuto con i compilatori e con l'Editore.

● L'Editoriale Poesia Nuova, comunica ai Suoi lettori il programma della collana per l'Autunno e l'Inverno 1952-1953:

Primizie del deserto, Mario Luzi (Ottobre)
L'incertezza amorosa, Alessandro Parronchi (Novembre)
Monologhetto, Giuseppe Ungaretti (Dicembre)
Un ponte nella pianura, C. Betocchi (Gennaio).
A mio padre, d'estate, Giacinto Spagnoletti (Febbraio)
Poesie, Alfonso Gatto (Marzo)

LA MOSTRA DI VARESE

G. CARNOVALI: « IL PICCIO »

Impressionante di modernità, sì; ma non lo invochino come un precursore i fanatici della deformazione e del « non finito »: ha un rispetto del vero, e una correttezza di stile, che può chiamarsi senz'altro un classico: imposta un ritratto nella struttura fisica, nella fisionomia, nell'abbigliamento, e lo rende in ogni particolare del volto e delle mani con una precisione di forme e una ricerca dell'espressione da mettere in guardia un Hayez: soltanto che dove l'Hayez, arrivando a una chiusa compostezza di disegno e a una superficie quasi maiolicata di pittura, cammina sul filo del rasoio, a rischio di cadere nell'accademico, il Piccio, con il suo procedere per toni, e dare soltanto col tono linea, volume, colore, sguardo e respiro alle figure, mette nela sua pittura una nuova libertà e vibrazione, che ci danno due sensi: quello dell'atmosfera che avvolge e modifica la realtà oggettiva, e quello d'una creazione in atto, come se vedessimo nascere e compirsi il quadro sotto i nostri occhi, invece di percepirlo come una cosa trasportata nel campo della nostra visione, quand'era già finita, lucidata e immutabile.

E son proprio questi due sensi a determinare i caratteri dell'impressionismo, dopo la tecnica a macchia che rinnega la ricerca e predisposizione dei contorni.

Ritrattista d'istinto, Giovanni Carnovali afferra forme e anima del suo soggetto, e si propone innanzi tutto di interpretare un carattere, di far vivere una persona, di fissare non un momento fugace, ma la sintesi di tutta una vita.

La serie degli autoritratti, in cui ha insistito con la passione, l'orgoglio e l'ansia di un Rembrandt (ci sarà stato anche per lui, come per il grande Olandese, il vantaggio d'aver sempre a disposizione il modello gratuito — ma c'era il bisogno inappagato di arrivare al fondo della propria natura, con sempre nuovi giuochi di luce che dessero insieme plastica e spirito) è la testimonianza della sincerità e serietà con cui il pittore s'è proposto di rendere la realtà, dominandola e cantandola, ma senza sentire il bisogno di deformarla.

Gli autoritratti poi sono tutti brevi ma con intense variazioni, in quel suo colore prediletto, un verde secco, oscillante fra il marrone e il grigio, in passaggi di ricchezza e delicatezza infinita a cui sono sottomessi tutti gli altri colori — e in queste tonalità, profonde ma non pesanti, si immergono trascolorando gli incarnati dei volti; ma gli occhi vivono d'una intensità tutta anima, che passa dallo splendore quasi ridente e un po' aggressivo della giovinezza, via via alla calma pensosità virile, per concludersi nella smorzata malinconia della vecchiaia — mentre la pittura si rammorbidisce e smateria, in un sempre più coraggioso modellato di luce.

Pittura austera che guarda alla solidità, proprio dove si fa tecnicamente più fluida e vibrante, tanto che certe bocche, certe alette di nasi, hanno una carnalità turgida e spessa che supera quasi la solidità di certe fronti dal volume echeggiante di scultura in metallo.

Il paesaggio è pieno sempre del mistero delle ombre tra cui stagna la densa aria, nei boschi; o è tutto imbevuto dell'oro brunito dei tramonti negli orizzonti aperti; o passa dal senso della terra soffice e umida alle acque che indugiano o corrono con vaghi riflessi; ma in tutto è un senso di poesia che fa pensare a volte — nelle visioni più profonde, rugiadose, segrete, a Fontanesi — in certi dilagamenti della luce serale che trasfigura piante e acque vicine, e monti e cieli lontani, al più sognante Previati.

Nei paesaggi, più che in ogni altra sua composizione, domina quel dipingere a macchia con cui il Piccio arriva a una stupenda definizione delle forme per accordi di tonalità, i quali non si preoccupano mai del disegno nel senso tradizionale, eppure ne ottengono tutta l'efficacia espressiva. Certe querce dal fogliame spesso (« Paesaggio dei grandi alberi ») che riempie le cavità fra i rami più grossi, pare che salgano dai toni bassi azzurrastri e plumbei del folto, per gradazioni vigilatissime, fino agli squilli argentini delle foglie nuove che brillano a galla riflettendo il cielo, proprio come nella realtà, salgono le rame dall'intrico intorno al tronco, alle cime che si sprigionano nell'aria e nel sole.

Le figurette sul terreno, tra le macchie della selva, o in riva a uno stagno (ora nudini come di ninfe, ora campagnuole vestite da lavoro) viste da vicino scompaiono quasi totalmente, in un incontro che par casuale di pennellate senza nessuna forma evidente; a giusta distanza, si modellano invece in una eleganza di corpi e definitezza d'abiti, in cui persino i particolari di un'anca o d'un viso, d'uno scollo di camicetta o d'una manica, raggiungono una perfetta plasticità.

Le scene ispirate agli episodi biblici (« Davide che placa Saul », « I tre Angeli nella casa di Abramo ») o a quelli della storia romana (« La morte di Virginia », « La morte di Lucrezia ») o che svolgono soggetti mitologici (la superba Diana che punisce Atteone; la deliziosa ingenua Psyche che scopre Amore) o soggetti religiosi (« La fuga in Egitto », « La deposizione », « La Sacra Famiglia ») hanno, anche se piccole e composte con la foga di un abbozzo, un'eleganza di aggruppamenti, un equilibrio nella distribuzione delle masse, una vastità di visione, una intensità di pathos, da parer facile svilupparle in grandiosi affreschi; ma evadono dalla tradizione degli spettacolari e scenografici quadroni dell'Ottocento per la frenesia impressionistica, in cui sembra che l'artista senta proprio la gioia di sprigionarsi da ogni costrizione formale, per inseguire l'espressione in un movimento di pennellate soltanto musicali. Eppure quanta umanità vera e viva nelle piccole folle.

Continua a pag. 5.

Ettore Cozzani

Domenico Dei Cori - Annunciazione (particolare)

NOVITÀ IN LIBRERIA

IL PERSONALISMO DI BERDIAEV

«*Schiavitù e libertà dell'Uomo*» apparso in questi giorni, tradotto da Elena Grigorovich, nelle Edizioni di Comunità, pubblicato dal Berdiaev, nel 1939, è il frutto maturato dal lungo e doloroso itinerario del filosofo alla ricerca della verità, della sua lotta per la revisione di tutti i valori, accompagnata dall'ansia non solo di conoscere il mondo ma di modificarlo. Con questo volume il Berdiaev ha voluto definire i temi e valori che hanno ispirato tutta la sua vita e mostrare la coerenza intima del suo pensiero, la sua fedeltà «immutata nelle mutazioni».

Giovanissimo ancora Berdiaev subì fortemente l'influenza del pensiero tolstoiano derivandone la rivolta contro le tradizioni sociali, i pregiudizi morali, la ripugnanza contro la violenza.

All'Università fu attratto dal marxismo che egli, vanamente, si illuse di conciliare con l'idealismo e con Kant, nell'intento di salvare i valori ideali della verità e del bene, nella loro indipendenza dalla lotta di classe e dall'ambiente sociale. L'incontro con Ibsen, Nietzsche e, soprattutto, con Dostoievski gli rivelò come problema dominante, quello della persona e del destino personale, suscitando in lui la avversione al razionalismo e moralismo. Passava, così, dall'ambiente nobiliare nel campo dell'intellettualità rivoluzionaria, che abbandonava ben presto, non trovando nei rivoluzionari quella libertà dello spirito, nè quello amore dei diritti della creazione dello spirito, che egli ha rivendicato nel suo volume «*Il senso della creazione*».

La prima rivoluzione russa, che aveva preannunciata, suscitò in lui una reazione sfavorevole, non per gli aspetti di liberazione politica e sociale, ma per il suo volto spirituale, per i suoi risultati morali negativi.

Divenuto cristiano, attraverso dolorose esperienze e conflitti tragici, egli dichiara di aver accettato il Cristianesimo secondo lo spirito di libertà espresso nella «Leggenda del Grande Inquisitore», continuando nella lotta contro la religione autoritaria come contro lo statalismo e il socialismo autoritario. La seconda rivoluzione russa lo urtò anche maggiormente della prima, per le sue manifestazioni ignobili e per le aperte violazioni della libertà dello spirito: in essa egli vide il trionfo del Grande Inquisitore.

Espulso dalla Russia Berdiaev, che era rimasto sempre un isolato in mezzo all'ambiente politico, letterario e religioso ortodosso del suo tempo, non trovò nè nell'ambiente degli emigrati nè nella società europea in mezzo alla quale viveva, l'amore per la libertà spirituale e per le creazioni dello spirito. Giudicando il fronte anticomunista in funzione della borghesia e del capitalismo, egli tornò al socialismo della sua giovinezza, arricchito delle idee e credenze maturate nel corso della sua vita, ad un socialismo non fondato sul primato della società sulla persona, ma della persona sulla società, ad un socialismo personalista.

Il personalismo del Berdiaev è evidentemente di tipo esistenziale: le contraddizioni che vi si possono trovare, egli dichiara, sono quelle della lotta spirituale e della vita stessa. L'esistenzialità è contraddittoria: la duplicità della natura umana messa in luce da Pascal, il principio tragico dell'uomo, su cui tanto hanno insistito Dostoievski, Kirkegaarde e Nietzsche, rende ineliminabile la contraddizione perchè il mondo esisterà. Punto di partenza del pensiero di Berdiaev è una istintiva resistenza contro il dato del mondo, il rifiuto di accettare qualsiasi oggettivazione da lui considerata come schiavitù, l'opposizione della libertà dello spirito alla necessità del mondo, alla violenza, al conformismo. Come Dostoievski, Tolstoi e Soloviev, Berdiaev odia la «terra ferma», la realtà della vita di ogni giorno. Motivi intrinseci della sua filosofia sono il primato della libertà sull'essere, dello spirito sulla natura, del soggetto sull'oggetto, della persona sull'universale e sul generale, dell'amore sulla legge. Il suo personalismo è antigerarchico. La persona non è parte di un tutto; essa è un microcosmo in potenza. Al di fuori della persona non esistono al mondo unità e totalità assolute (nazione-umanità-cosmo) alle quali la persona sia subordinata.

L'uomo è un essere decaduto ma tormentato dalla sua caduta e anelante a superarla. La coscienza di sè come persona testimonia la natura superiore e la superiore destinazione dell'uomo. L'uomo è persona secondo lo spirito; secondo natura è soltanto un individuo. L'uomo in quando persona non è figlio del mondo; la sua origine è altrove. Il personalismo non può essere fondato nè sull'idealismo impersonale nè sul naturalismo. La persona è una categoria etico-spirituale; essa non è oggetto e può essere conosciuta come soggetto che si dispiega, che si sviluppa, che si arricchisce; essa è sforzo, lotta, presa di possesso di sè e del mondo, vittoria sulla schiavitù, autocreatrice; essa è l'ideale dell'uomo.

La persona non è definita in rapporto alla società e all'universo ma in rapporto a Dio. L'uomo racchiude un elemento divino, porta in sè l'immagine di Dio. L'uomo è persona perchè Dio è persona; la persona è posta davanti al trascendente, ha il senso del terrore e dell'angoscia. La persona si sente straniera nel mondo e, nel tempo stesso, separata da un abisso dal mondo che dovrebbe essere suo.

Ma la persona è anche l'opposto dell'egocentrismo. La persona presuppone l'uscita da sè verso l'altro e gli altri: il personalismo non può essere che comunitario. Ma il *tu* verso il quale l'*io* esce è un altro io, una persona.

●

Gravi difficoltà e profonde contraddizioni nascono, nella vita umana, da questi rapporti di comunione. La schiavitù è in agguato sulla via che l'uomo percorre per la realizzazione di se stesso: l'uomo è soggetto a una socializzazione forzata, esposto al pericolo della meccanizzazione, dell'automatismo. Nell'esteriorizzazione, nell'oggettivazione e alienazione della natura umana, l'uomo cade sotto l'impero della volontà di potenza, della sete di denaro, di godimento, di gloria, di tutto ciò che distrugge la persona. Questa schiavitù abbraccia tutti: la conoscenza, la morale, la religione, la vita politica e sociale attraverso le seduzioni dell'individualismo dello Stato, della guerra, del nazionalismo, dell'aristocraticismo, dell'imborghesimento, della rivoluzione, del collettivismo, del sesso e dell'estetismo.

Solo una rivoluzione personalista può attuare una riforma comunitaria che trasformi la società fondata sull'utilitarismo in una società di persone e comunità basata sul mutuo amore e sull'amore di Dio. Il personalismo di Berdiaev vuol essere una filosofia della salvezza individuale e sociale, vuole ricostruire la vita sociale sulla dignità della persona umana superando tanto l'egoistico ottimismo dell'individualismo empirico e razionalistico, e l'asservimento deterministico del positivismo come la schiavitù morale del totalitarismo statalistico e del collettivismo marxistico.

La filosofia di Berdiaev è volutamente cristiana: «il Cristianesimo è Dio nella storia».

Il suo personalismo è uno sviluppo della nozione biblica dell'uomo imagine di Dio, chiamato a vivere in una società di fratelli della vita personale del Dio Trino. E' una filosofia che non è pura speculazione; è un pensiero che si domanda come dobbiamo vivere, nel nostro momento in questa crisi, nella solidarietà umana. Pur non volendo essere il suo personalismo nè un'azione diretta, nè un programma pratico nè un'azione politica, per la soluzione concreta dei problemi sociali, nè una analisi che vuole svegliare gli uomini alla vita spirituale, noi dobbiamo accordare a questo volume speciale attenzione, anche se non possiamo accettare Berdiaev come nostro maestro. Berdiaev è un convertito all'ortodossia russa, non è un cattolico. Motivi gnostici si legano, nella sua filosofia, a motivi dell'idealismo germanico, al misticismo di Boehme, all'esistenzialismo contemporaneo. Egli pensa che a Cristo si arrivi non attraverso la mediazione delle cose esterne ma solo per mezzo dell'esperienza immediata e mistica (*Spirito e Libertà*, Milano, 1947). Il rapporto con Cristo e con la Chiesa è un rapporto personale e libero. Dio non è sistematore dell'ordine universale nè amministratore del Tutto cosmico; Dio non agisce nell'ordine del mondo ma nella lotta della persona, nella lotta della libertà entro questo ordine. Berdiaev ammette la preesistenza delle anime, nega l'eternità dell'inferno e da falsi apprezzamenti sul matrimonio e sulla famiglia cristiana. Il suo soggettivismo è di tipo modernista.

Grandiosa è l'idea di Berdiaev intorno a Cristo e al suo corpo mistico. Tutti i processi vitali scorrono nella Chiesa, in essa fiorisce la bellezza di tutta la vita cosmica. Ma la Chiesa di Berdiaev non può essere pensata come organismo: essa non ha capo visibile. Nel Vicario di Cristo, nel Papa egli, come i cristiani d'Oriente e i protestanti, non vede Cristo. Il motivo della libertà della Chiesa come una comunità di libertà, di unità e di amore, senza autorità esterna in materia di fede, lo riattacca alla corrente slavofila, in specie a Shomiakov e testimonia la grande difficoltà della Chiesa russa a raggiungere la meta, la Chiesa di Cristo fondata su Pietro. La visione della storia è in Berdiaev pessimistica, il suo profetismo lo porta a svalutare la Redenzione; la sua speranza nella Chiesa dello Spirito Santo e il suo universalismo cristiano giungono a visioni apocalittiche, a presentimenti escatologici. La metafisica della libertà creatrice, a sfondo boehmiano e schellinghiano, non persuade; troppo spesso il suo pensiero personalista è polarizzato in due sensi e resta nel vago.

Ma ci sono nel pensiero del Berdiaev intuizioni di insospettata ricchezza anche se l'amore delle apparenti contraddizioni, il suo tendere a scopi precisi attraverso un lungo cammino, il dedurre, con salti improvvisi, inattese conclusioni, qua e là, sorprende il lettore.

Il messaggio di Berdiaev può essere utile e benefico a liberarci dalle soluzioni pregiudiziali, a metterci in guardia contro il conformismo e il fariseismo, a illuminarci sulla duplicità incosciente delle nostre opzioni. E sicuramente, se la civiltà deve essere salvata, noi dobbiamo cercare di costruire una Città migliore nel senso del personalismo, una vera società di persone e comunità basata sull'amore di Dio e del prossimo, con l'impegno attivo di tutte le nostre forze creatrici, con un amore della libertà e della verità che si traduca in una volontà di realizzare ad ogni costo.

Ulisse Pucci

VETRINETTA

MARLETTA — NAMIER — SALINGER VOLLGRAFF

W. VOLLGRAFF: *L'oraison funèbre de Gorgias*. Leiden, Brill, 1952.

Potrebbe sembrar soverchio, e discutibile emulazione di certe guise della filologia tedesca del tardo Ottocento, contro cui già protestava, *fra ironico e riconoscente*, il compianto nostro Pasquali, (*Filologia e storia*, Firenze, Le Monnier, 1920, pp. 78-79), dettar quasi 200 grosse pagine a «commentario perpetuo» delle venti righe, sole a noi conservate, dell'*epitafio* di Gorgia: se l'illustre epigrafista olandese non avesse inteso avvalersi dell'occasione per una serie di escursi eruditi, cui la citazione, le più volte, non fornisce se non fragile appiglio indiretto.

Disgraziatamente, nella stesura e composizione del libro vigono i principi contraddittori del commentario e dell'autonoma ricostruzione monografica. Il commentario è, in primo luogo, lessicografia, stilistica e linguistica, cioè, come si conveniva a un editore di Gorgia, *retorica*. La monografia è, o dovrebb'essere, poichè qui non sempre supera lo stadio indiretto ed embrionale disamina del trapasso etico-logico, in Gorgia, dalla retorica quale strumento, quale tecnica dello scrivere, della prosa e dell'orazione, alla retorica quale fine: cioè, insegna il dialogo platonico che reca il suo nome, attività pratica e politica, partecipazione allo stato, alla *polis* com'è (non quale all'eticità di Socrate si affigura, nel suo dover essere, quand'anche il *Gorgia* rappresenti del filosofare platonico un momento essoterico, una fase di ancora sperata attuabilità pratica entro la cerchia dello Stato ateniese; prima della delusione cui consegue, e che supera, la fondazione dell'Accademia).

Resta però grande merito del Vollgraff l'aver inteso il valore non meramente formale o stilistico, quasi (come si legge nel *Griechisches Lesebuch* del Wilamowitz) di antecedente tecnico alla prosa dell'epitafio tucidideo; ma intrinsecamente politico-filosofico dell'epitafio: «documento importante per la storia delle idee che governano il mondo», e, in ispecie, per la storia della cultura ateniese, per la storia etico-politica della grecità, nel trentennio dal declino della democrazia periclea alla ripresa dopo i Trenta, *contro lo stesso Socrate*. Un'interpretazione che mova da queste premesse permette, fra l'altro, di rilevare, nonostante qualche moralistica, o professorale, deprecazione per l'«opportunisme alarmant» (p. 55), la storicità, l'immediata esattezza storica, della polemica di Platone, oltre il gran valore «politico» della Sofistica educatrice di uomini desiderosi, a quale partito militino, di adire lo Stato, di servirlo sul piano, crocianamente, dell'«economia», a prescindere affatto da quel fondamento morale, cioè di assoluto, che la *polis* rivela in Solone ed in Eschilo, e Socrate invano si propose di restituirle. Ugualmente importante il parallelismo che il Vollgraff istituisce, e talvolta ricostruisce, fra le dottrine di Gorgia e quelle che si ritrovano, criticate, elogiate, comunque discusse e diffuse, dai personaggi, uguali e contrari, d'Euripide e di Aristofane; massime la dottrina del valor etico-pedagogico dell'entusiasmo e della poesia, di cui — è, a contrasto, dell'opposta dottrina platonico-stoica, fino a Marco Aurelio e al Cristianesimo — un escurso traccia di scorcio la storia. Ma qui disgraziatamente, l'Autore dimentica di ribadir dopo Jaeger (*Humanism & Theology*, Marquette University Press, Milwaukee, 1943: pp. 34-35, 77 segg.) il valore «classico» e «tomistico» del «come l'uom s'etterna», che i commentatori, quando non ne tacciano come il Momigliano, sembrano ostinarsi a interpretare in termini rinascimentali di gloria letteraria, sebbene vi contraddica l'interpretazione dell'*athanatizein* aristotelico.

Il «pretesto» del commentario gorgiano ha dunque permesso alla pensosa erudizione del Vollgraff d'intendere almeno l'attualità contemporanea del problema che l'*epitafio* e l'opera del retore siciliano riflettono; e di contribuir, degnamente e dottamente, alla nuova storiografia sul platonismo.

PIERO TREVES

●

SIR LEWIS NAMIER: *In the Nazi Era*. London, Mac Millan, 1952.

In questo volume, coronamento della trilogica ricostruzione dell'opera politico-diplomatica dei nazisti e di «appeasers», fra il 1936 e il 1939, studiata nei libri di colore, nelle raccolte di documenti e nelle postume, o retrospettive, od auto-apologetiche, autobiografie e memorie, Sir Lewis Namier, alla vigilia di ridivenir lo storico ufficiale del Parlamento britannico nei secoli XVIII e XIX, ridiscende, ancor una volta, in campo, a combattere, imparzialmente, con uguale furore, gli uomini del nazismo e i democratici della capitolazione.

Oltre l'accuratezza e l'acume sottilissimo della sua discriminante filologia e diplomatica, Namier guarda alla soda realtà politica, alla minaccia che, in fase di perdonante riarmo democratico della Germania occidentale, non si consenta ai suoi ex-diplomatici ed ex-militari, che servirono Hitler e gli sopravvissero, non senza qualche tardiva o presunta velleità di fronda, se non addirittura d'opposizione, la genesi e lo sfruttamento del mito novissimo della sconfitta differita per la richiesta (filo-sovietica) di «resa incondizionata», e della vittoria permessa al Führer, nel 1938 e fino al 1940, con una politica di abbandono, laddove gli stessi uomini dello Stato maggiore germanico, ben consapevoli dell'inferiorità militare tedesca, raccomandavano a Chamberlain di tener duro.

Ora, il Namier ha, storicamente e politicamente, ogni ragione di mostrarsi implacabilmente severo con gli uomini dell'*appeasement*, i quali, incapaci di fare, a un tempo, la pace e la guerra, l'intesa (antirussa) con Hitler o la guerra ideologica contro il nazismo, alleati dell'Unione sovietica e di concerto con i generali antinazisti, solamente conseguirono, oltre il precario traguardo di Monaco, il rafforzamento interno della Germania e la sua copertura antipolacca ad oriente, in virtù del patto Molotov-Ribbentrop. Ma dubito abbia altrettanta ragione quando si mostra ugualmente avverso agli emissari dello Stato maggiore, anche se caduti sotto il plotone, o appesi alle forche naziste, dopo l'attentato del 20 luglio 1944, perchè alla resistenza, sia nel 1938, sia nella fase ultima del conflitto, doveva seguire (com'è ora seguito, in regime di repubblica di Bonn e di clemenza verso gli stessi criminali di guerra alla Kesselring) un corrispettivo e un compenso. Cioè, chiedevano anche gli uomini più vicini a von Hassel, una rettifica delle frontiere orientali, la restituzione, almeno, del Corridoio e di Danzica (sebbene non mancassero audaci rivendicazioni anche alle «annessioni» hitleriane dell'Austria e dei Sudeti).

Se non che, lo stesso Churchill, come il Namier obiettivamente ricorda, quando Ewald von Kleist, perito nelle stragi del luglio '44, gli parlò a nome dei generali nell'agosto del 1938, si affrettò a precisare, con più saggezza che non ne dimostrasse in proposito, da Primo Ministro, sei anni dopo: «quando il mondo abbia la certezza che esiste in Germania un governo pacifico, tollerante e rispettoso del diritto internazionale, sarà molto più facile risolvere i problemi delle colonie o degli accordi commerciali». I militari e diplomatici antinazisti, i Dirksen e i Weizsaecker, di cui Namier analizza con tanto passionale acrimonia le testimonianze, erano consapevolmente inclini all'espansione antiversagliese ed antipolacca della Germania, laddove a questa conseguenza diretta della propria politica esitavano, invece, per intrinseca e cieca timidità, i diplomatici e ministri anglo-francesi, tranne l'ambasciatore Coulondre, cui, perciò, Namier concede, a titolo d'onore, l'epiteto di «realista». Di qui, appunto, la contraddizione, la sterilità e l'insufficienza dell'*appeasement*, sia nei confronti di Hitler, che, persuaso di farla franca, proseguì, oltre Monaco, nella via delle aggressioni, puntando prima su Praga e, quindi, su Danzica; sia nei confronti dell'opinione pubblica, alla quale, dopo la breve euforia del «pezzo di carta», che doveva simboleggiare «la pace nell'onore», Chamberlain disse chiaro di non poter offrire se non l'intensificazione del riarmo. E il riarmo, ovviamente, non poteva essere nè sincero nè credibile nè popolare, *consule* Chamberlain: con cui sindacati e laborismo rifiutarono di collaborare, e che non poteva, quindi, ottener dall'Inghilterra quello sforzo concorde, quell'unità nazionale, senza cui era impossibile far la guerra.

Perciò, quanto sono accettabili le premesse del Namier, quanto ne è encomiabile il metodo, altrettanto è anacronistica la lezione ch'egli vorrebbe impartire appunto perchè la guerra e il dopoguerra, distruggendo l'unità della Germania e l'unità dell'Europa, hanno spezzato, altresì, l'altalena della politica tedesca, e ridotto a due dimensioni la storia e la geopolitica tridimensionali, che governano ancora la storiografia di Namier e questo suo libro.

P. T.

La Liberazione del Mezzogiorno e la Formazione del Regno d'Italia. Carteggi di Camillo Cavour, Vol. 3° (Ottobre-Novembre 1860) Bologna, Zanichelli.

Il 7 settembre 1860 Garibaldi aveva raggiunto, con la sua spedizione, Napoli. Francesco II si era ritirato a Gaeta mentre le sue truppe si schieravano sulla linea del Volturno. Cavour, sfruttando l'antagonismo anglo-francese, il pericolo repubblicano e quello di una marcia su Roma di Garibaldi, aveva ottenuto il consenso di Napoleone all'intervento dell'esercito regio. Il 28 settembre Ancona si arrendeva e l'esercito di Vittorio Emanuele dava i mezzi necessari per l'assedio di Gaeta. Il 2 ottobre Garibaldi vinceva la battaglia del Volturno. La situazione politica appariva ancora carica di pericolo ma, di giorno in giorno, andava evolvendosi nel modo più favorevole. Il 26 ottobre sulla strada da Presenzano a Teano Garibaldi e Vittorio Emanuele si incontravano; il 7 novembre entravano insieme a Napoli ove il re riceveva i voti del plebiscito anche se Gaeta doveva resistere sino al febbraio 1861. Garibaldi prendeva la via di Caprera lasciando al nuovo Regno il problema dei «garibaldini». Le trattative, gli entusiasmi, le incertezze, le preoccupazioni di quei due mesi, decisivi per la formazione del Regno d'Italia; tutti i diversi aspetti di quella crisi sono illuminati nel loro intrecciarsi e risolversi dal nuovo volume dei *Carteggi* di Cavour coi protagonisti di quella rivoluzione. L'azione e il pensiero che li hanno ispirati e guidati appare in piena luce senza che siano mascherati i contrasti, i personalismi e le loro invidie e miserie.

Se anche la maggior parte dei documenti che la Commissione Editrice (che ebbe nel Luzio il suo primo presidente, nel 1949, sostituito nel 1949 dal Bonomi e alla morte di questi dal Casati), ha raccolto erano conosciuti e di essi si era serviti il Chiala, nella sua nota opera; questo nuovo volume, oltre contenere documenti di particolare importanza a lui sconosciuti, ha il merito di pubblicare integralmente parecchi documenti che il Chiala aveva pubblicato a frammenti e con soppressione di giudizi ed epiteti da lui ritenuti troppo aspri. Il notevole arricchimento rappresentato da questo volume rispetto a ciò che era già noto è dovuto alla pubblicazione integrale da parte della Commissione di un cospicuo numero di lettere autografe del Cavour al Farini recentemente acquistate dalla Biblioteca del Senato e dall'aver la Commissione potuto esaminare direttamente le carte del Farini che gli eredi di Luigi Rava hanno donato alla Biblioteca Classense di Ravenna. L'offerta, infine che l'avv. Arrigo Olivetti ha fatto alla Commissione delle fotografie delle minute autografe di un gran numero di telegrammi cavouriani ha permesso di avere una più sicura lezione dei documenti e di verificarne le varianti.

Il bel volume, così signorilmente curato dall'Editore, rappresenta uno strumento e una testimonianza essenziale per tutti gli studiosi della formazione del Regno d'Italia.

s. p.

●

PAOLO MARLETTA: *Pianto d'Eva*. Mondadori.

Novelle? Racconti? La stessa giuria che assegnava al libro il premio Venezia, parlò di *momenti psicologici*. Come tali, sono difficili a ricordarsi: sfumature di colori che prestino la loro pur illusoria visività a giustificamente fuggevoli, poco icastici, onde più o meno intense di malinconia oprovenienti da un tempo infinitamente lontano, da Eva, e che non si fermeranno certo nell'attimo fissato dallo scrittore.

Il Marletta appare qui autore ispirato e onesto, sdegnoso di bravate e di facili effetti, limpido e delicato. Sensibilissimo conoscitore di musica ci si rivela nelle novelle dedicate a due concerti; fine interprete dell'animo infantile in «Cavalli» e specialmente in «Figlio mio, figlio di Dio»; acuto indagatore di contorti animi femminili in «Risveglio» e «Inizio d'autunno»; ma sempre e soprattutto egli ci appare colpito e commosso dalle innumerevoli manifestazioni del dolore umano che come ricorda il titolo, da Eva in poi non ha cessato di inondare il mondo.

L. G.

●

J. D. SALINGER: *Vita da uomo*. Casini, Roma.

Holden, il diciassettenne protagonista, viene cacciato per la terza volta di collegio e, prima di tornare a casa vive tre giorni solo a New York, indipendente come un vero uomo. Egli ci narra le sue avventure col gergo scanzonato e maleducato dei ragazzi americani che vogliono essere ultramoderni e rinnegare anche nelle parole qualunque forma di cortesia che possa far sospettare l'esistenza in loro di intime virtù ritenute ormai sorpassate. Ma il bello del libro è proprio l'affiorare continuo, a dispetto di tutte le costrizioni e le sovrastrutture, dell'animo del ragazzo, che è pur sempre un ragazzo, non lontano ancora dall'infanzia, pieno degli abbandoni, dei dubbi, degli ideali, del bisogno di protezione famigliare caratteristici della sua età e particolarmente sentiti in lui. Holden, che malgrado il continuo controllo esercitato dalla volontà, si rivela di spirito eccezionalmente sensibile e nobile.

Ciò che dà noia è lo stile che dovrebbe invece costituire una delle pregevoli originalità del libro: la frequenza media del 10%, infatti, di parole come fetido, fetente sudicio, lurido, fesso ecc., applicate ai più vari oggetti, non provoca a lungo andare nè sdegno nei benpensanti nè divertimento negli scanzonati, ma solo noiosa sazietà. Alcune espressioni, altrettanto frequenti, come *eccetera*, *per così dire*, *'sto*, forse non corrispondono esattamente all'intenzione del testo americano, poichè spesso non danno alcun senso.

GIZZO

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea *dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in* Vetrinetta *non esclude una successiva recensione più ampia.*

RITRATTO DI SOCRATE

Michele Federico Sciacca

L'UNITÀ LINGUISTICA SPAGNOLA

Laura De Joanna

ORIENTAMENTI ANTICHI E NUOVI

Alberto Ghislanzoni

POESIA DI MARIANO RUGO

Aldo Capasso

« LA SIGNORA SCOSTUMATA »

Augusto Guidi

CENTENARI DIMENTICATI

POLICARPO PETROCCHI
FILOLOGO E SCRITTORE

Dino Pieraccioni

LA DANTE

PER LORENZO VIANI

La rivista maremmana « Mal'aria » che con tanto coraggio prosegue una tradizione di autenticità nativa di cui, bisogna dire, sopratutto i fogli toscani hanno dato ottimo esempio tra noi, dedicò qualche mese fa un numero a Lorenzo Viani (1) dove, ad un accorato e fervido appello di Luigi Bartolini per « capire » finalmente lo scrittore e l'artista e ad un breve saggio di Ennio Francia (che è quello di presentazione alla mostra di Viani alla VI Quadriennale) seguono alcune prose, poesie ed incisioni in legno dell'artista: il numero, così, prende carattere di riprova austera e ben chiara (seppure ce ne fosse bisogno) dell'attualità di Lorenzo Viani proprio ai nostri giorni, in mezzo a tanto affannarsi tra le varie problematiche dell'arte, ora che siamo assetati di schiettezza e di verità anche se crude; e certo ben pochi seppero dirne e dipingerne più del doloroso pittore e scrittore dei diseredati e dei folli.

Che Viani sia sconosciuto sarebbe eccessivo ripeterlo dopo i vari saggi sparsi, spesso acuti, sull'opera sua di scrittore e di pittore e le edizioni dei suoi racconti; ma è anche un fatto sintomatico di dover constatare che, all'uscita dalla sorprendente mostra dedicatagli alla Quadriennale, così vivo e diffuso fosse il senso di meraviglia per la « scoperta » del vigore e dell'originalità pittorica d'un artista considerato dai più ineguale, rapsodico ed estroso: in quella accolta di dipinti così indipendenti e pieni di genio, l'unità e la coerenza dello stile si imponeva perentoriamente; ed anche il mondo verso il quale si volgeva la fantasia dolorosa dell'artista (quella fantasia che gli aveva dettato personaggi difficilmente dimenticabili, nei racconti intensi e drammatici) appariva più vasto e variato di quanto non si pensasse attraverso l'esperienza, in gran parte episodica, della sua maniera pittorica.

Ma è che le doti di vero pittore di questo singolarissimo temperamento di nomade, di insoddisfatto, dal grande cuore caldo piagato dallo spettacolo amaro della vita, sono quelle che nutrono le sue pagine ed anche più intense di quelle, se è possibile: come accade nell'artista che, « paga di persona », in Lorenzo Viani vita ed arte erano intese allo stesso modo, con l'intensità d'una esperienza fatale all'uomo e inderogabile per la sua spiritualità.

Una delle « rivelazioni » della mostra alla Quadriennale, fu quella della succosa bellezza della sua tavolozza: gli accordi rischiosi tenuti assieme dai bruni e dai neri intensi erano così giustamente inseriti nella trama della composizione, attraverso un disegno serrato e mordente, che non accadeva mai di incontrarci nel « press'a poco » o nella trascuratezza o nell'abbandono: la forma, talvolta apparentemente accentuata, sorreggeva con interna tensione tutta l'impalcatura della tela, anche lì dove sembrava affidare alla fantasia dell'osservatore il completamento del dell'immagine; e ciò avviene soltanto quando dietro l'opera d'arte c'è tutto l'uomo con la sua necessità di esprimersi, anche singhiozzando.

Del resto, se torniamo a leggere alcune pagine di Viani con la suggestione nella memoria e nell'animo, delle sue pitture, non possiamo fare a meno di sorprendervi l'incisività pittorica e disegnativa che avevamo notato nelle tele, nei disegni, nelle stampe; talvolta, anzi si direbbe che lo scrittore si sia lasciato andare a definire cose e persone unicamente col gusto del pittore: l'accenno a colori è preciso e insistente come elemento essenziale per creare la scena, l'espressione dei personaggi è penetrante, tipicamente deformata, talvolta, come nei suoi legni incisi o nei disegni.

Nel racconto: « Naso a pesetto prende un cieco a nolo » riportato nel fascicolo di « Mal'aria » dal volume « Ubriachi » (che è un racconto singolare bruscamente troncato alla fine) c'è tra gli altri da cogliere un quadro stupendo dove i colori sono quelli di Viani pittore, così come gli uomini che popolano quelle pagine, sono dello stesso grottesco tragico col quale egli ha dipinto e disegnato. Ma ecco il quadro dove ancora una volta (come per antichi e moderni è possibile riscontrare) il pittore-scrittore è pienamente pittorico nello scrivere: « Sull'aia infreddita sciamavano uccelli neri che il cieco sentiva frullare sopra la testa. Il padre appoggiato allo stipite dell'uscio li guardava riflessi nella pozza d'acqua scura in fondo all'aia; qualcuno, stracco, si appollaiava in cima ai granturcali gialli o sullo stollo nero del pagliaio triste. Dalla palude lontana giungeva il canto delle raganelle ».

Ora non è difficile intendere il valore pittorico essenziale di quei neri uccellacci riflessi nello specchio d'acqua o poggiati sul giallo dello sterpame, come altrove, all'arrivo d'un tristo personaggio entro una povera casa, Viani non può fare a meno di « dipingere » un ombrello di verde, quel certo verde amaro che incontriamo, accoppiato col nero, in tanti abbozzi e pitture dell'artista: « ... arrivò a casa del cieco tutto polveroso con un ombrello di incerato verde a tracolla e la viola alla spalla ». Finchè, al termine del racconto « Nocciolo » (che è bellissimo) ecco, un solo colore assume il tono poetico dominante d'un tramonto sulla spiaggia: quasi d'un funerale eroico: « nel tepido sole la rena parve una coltre d'oro: il mare ve lo depose piano, rivello... ».

A voler proseguire, sempre noteremmo che l'acuta caratterizzazione dei tipi si colorisce di toni schietti, quasi separati e senza sfumature e sempre quei neri di forte spicco si pongono ad efficace determinazione dell'ambiente e del sentimento.

Sembrerebbe, allora, che il disegno fermo e sicuro, capace di imprimere con vivezza un volto nella memoria, nell'atto di passare dalle pagine al legno e tramutarsi in xilografia, indugiasse a definire plasticamente i tratti delle figure, a delinearne i particolari; tutt'altro: i significativi legni incisi che la signora Giulia Viani ha prestato alla rivista « Mal'aria » per illustrarne le pagine, sono quanto mai sintetici ed essenziali: vi si sente il colpo di sgorbia che porta via per intiero zone di materia lasciando il bianco puro e spietato del foglio: nè la forma è modellata per passaggi di luce ed ombra ma, anzi, è ricercato un distacco di piani di estrema semplicità e crudezza: in altri casi i tagli trasversali suggeriscono l'impeto del vento marino contro il quale questi personaggi marciano a testa bassa, come spinti da un fatalità ineluttabile.

I legni di Viani sono tra le cose più sintomatiche della sua produzione e aiutano a comprendere l'artista e lo scrittore: sono un raro saggio di improvvisazione diretta nella dura materia dove forse appena uno schema disegnativo era stato segnato derivandolo da appunti dal vero; ciò che colpisce, in ogni modo, è la decisione del tratto che supera qualsiasi richiamo naturalistico e tutto riduce a stile: ma ad uno stile così umanamente espressivo, che torna ad intensificare, nella memoria, l'impressione della realtà.

●

Eppure, una così serrata riduzione al bianco e nero non esclude il colore, anzi lo assorbe nelle zone solo apparentemente monocrome: c'è una donna in piedi col bimbo in collo contro una vela di peschereccio: una moglie di pescatore, tutta rivolta di profilo, col volto mezzo nascosto dalla testa del bambino, contro la guancia: la monumentalità dell'immagine sorge spontanea dalla semplicità del segno: sono poche macchie nere sovrapposte, rilevate ai bordi dal tratto bianco, di taglio; e tuttavia nessuno immaginerebbe di tradurre con lo stesso colore quel vestito nero e il suo sfondo, forse di cupo mare.

Ecco i neri dell'artista, quelli su cui insiste nei racconti, che ama in certi quadri, che distende quasi con compiacimento sul bianco e del foglio come un antico incisore giapponese.

Questa è l'atmosfera cupa in cui si muovono e vivono le figure di Lorenzo Viani gente che, se vi guarda di fronte, sembra volervi rimproverare di una colpa di cui, bene o male, siete complice: quella d'aver torto lo sguardo dalla miseria e dallo squallore, più facilmente attratti dalle lusinghe estetizzanti dell'arte ufficiale contemporanea a quella del pittore scrittore.

La forza espressiva dell'arte di Viani, sia che apriamo un suo libro o ci fermiamo a considerare un suo quadro o siamo presi dal tragico fascino delle sue incisioni, sta proprio nella concretezza delle immaginazioni che non hanno bisogno di fare ricorso alla polemica sociale per interessarci: se per un momento pensiamo alla corrente umanitaria che serpeggiava nei quadri di Pattini, e, con un tono più alto, tuttavia, in Pellizza da Volpedo, queste singolari figurazioni di Lorenzo Viani che affiorano da una vita vissuta fin nell'intimità di tanta amarezza, ci sembreranno al confronto più autentiche e coraggiose, giacchè la sua è un'arte pregnante e asciutta, nutrita di consapevole e accorata umanità.

Valerio Mariani

(1) « Mal'aria ». Rivista maremmana n. 4, 1952.

Lorenzo Viani - La Madre (Xilografia dalla rivista « Mal'aria »)

Lorenzo Viani - Xilografia (dalla rivista « Mal'aria »)

●Sotto gli auspici del Comitato Provinciale di Civiltà Italica l'UCAI di Napoli e il Comitato napoletano Messa degli Artisti organizzeranno, nella seconda quindicina di dicembre, una Mostra di Pittura, Scultura e Bianco e Nero. La Mostra verrà ordinata nelle sale di Civiltà Italica.

●Alla Galleria dell'UCAI in S. Vidal a Venezia, è stata inaugurata il 31 ottobre u.s. la Mostra dei pittori Cesco Magnolato, Giampaolo Domestici, Franco Fregonese, Romano Parmeggiani e Piero Bertacco. I giovani sono allievi della scuola di pittura del maestro Cadorin.

●Il 4 novembre è stata inaugurata alla Galleria « Bacchiglione », a Vicenza, della UCAI una Mostra personale del pittore Attilio Polato. Le opere esposte sono circa una trentina, ed alcune di esse hanno già figurato alla XXII, XXIII e XXIV Biennale.

● Come già annunciato, per iniziativa del Piccolo Teatro della Città di Milano ha avuto luogo a Parigi, domenica 9 novembre alle ore 16,30, lo scoprimento di una lapide dedicata a Carlo Goldoni. Nel corso della manifestazione hanno preso la parola il dott. Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro di Milano, il prof. Bedarida della Sorbona, Mr. Fruh in rappresentanza della Ville de Paris, e l'avv. Andrich, presidente della Associazione « Le Tre Venezie ».

● *Opera italiana a Parigi.* — Théâtre National de l'Opéra: « Aida », dir. G. Sébastian, 14 novembre; Opéra Comique: « Bohème », dir. Pierre Cruchon, 16 novembre.

● *Teatro Italiano a Parigi.* — Pirandello: « Sei personaggi in cerca di autore », Comédie Franç., Salle Luxembourg, 13 e 16 novembre; E. De Filippo: « Filumena Marturano », Théâtre de la Renaissance, ogni sera, eccetto il martedì; Pinelli: « Velca », Théâtre Babylone, 11, 13, 15, 16 novembre.

● *Corsi di lingua italiana.* — (Lyon): Presso la sede della « Dante Alighieri » ha avuto inizio il corso annuale per l'insegnamento dell'italiano. I corsi, che sono al loro quarto anno di vita, hanno luogo ogni giovedì presso il Groupe Scolaire Lamartine, Place des Jacobins.

● *Films italiani a Parigi.* — In prima visione a Parigi viene presentato il giorno 14 all'Elysée Cinéma il film « Sensualità » di Clemente Fracassi.

« Lebbra bianca » (La cité des stupefiants); « Le avventure di Mandrin » (Le chevalier sans loi); « Il corsaro nero » (Le Corsaire Noir); « Falco Rosso » (Le Faucon rouge); « Il brigante Musolino » (Mara, fille sauvage); « Riso amaro » (Riz amer); « La vendetta di Aquila nera » (La vengeance de l'Aigle Noir); « Persiane chiuse » (Volets Clos); « Wanda la peccatrice » (Wanda la pécheresse); « Leonardo da Vinci » (Léonard de Vinci).

● *Vernissage Tino Catenari.* — Alla Galerie « Carmine » ha avuto luogo il 12 novembre il Vernissage di una Mostra personale del pittore Tino Catenari. La Mostra rimarrà aperta fino al 26 novembre.

ATTUALITÀ DI CHESTERTON

Secondo talune recentissime notizie, in America e, più in genere, nei paesi di lingua anglo-sassone, due categorie di lettori agli antipodi, gli scanzonati e i riflessivi, accolgono adesso, con rinnovato entusiasmo, le molteplici ristampe di Chesterton, dai romanzi ai libri di pensiero e di polemica.

Il fatto di tali ristampe ha un significato d'alta importanza, indicando nell'inglese un autore sempre vivo e convincente in mezzo a larghi strati sociali, quando sappiamo che per parecchi altri scrittori, e pur essi di talento, è proprio l'attuale generazione di lettori a indire processi disintegrativi.

Tra tante nuove meteore della letteratura internazionale, il vecchio Chesterton resiste saldamente, anzi s'impone con una fisionomia ben sua; e nei romanzi, ma sopratutto, crediamo, nelle opere culturali e nei saggi critici, ha ancora non poche cose da dire a questo nostro tempo che, secondo l'opinione dello scrittore, riprende ad aggrapparsi alla razionale filosofia tomistica, perchè ha trascurato il raziocinio; e ciò per una specie di legge biospirituale, quella dei contrari.

Nato a Londra il 29 maggio 1874, Gilbert Keith Chesterton ha vissuto per molto nella campagna del Buckinghamshire, dove teneva una casa, detta « Top Madov », nel villaggio di Beaconsfield, sulla strada Londra-Oxford.

All'epoca della conversione di Chesterton al cattolicesimo, il villaggio non aveva ancora la chiesa cattolica. A tale funzione veniva adibito un locale dell'Albergo della Stazione, e lo scrittore professò in quella locanda, grazie all'intervento di Padre John O' Connor, che gli fu poi sempre grande amico ed eletto consigliere e venne da lui tramandato nella figura del piccolo prete-detective « Father Brown ». Oggi una bella chiesa, dedicata a Santa Teresa del Bambino Gesù, è sorta nel villaggio, e la « Top Madov » è adattata a seminario per conversi e loro famiglie.

Chesterton, dotato di una corporatura assai complessa, si dice pesasse un quintale e mezzo. Se ne andò a sessantadue anni, il 14 giugno 1936, lasciando fra opere d'impegno ed « essays », una settantina di capi. dal teatro alla poesia, dalle relazioni di viaggi all'agiografia, dalla critica al racconto e al romanzo.

Nei primi due generi non pare abbia avuto la fortuna che ha arriso agli altri suoi lavori. Ma proprio da poco egli è stato riportato alla ribalta anche come poeta in un'interessante antologia di « Poeti cattolici dell'Inghilterra moderna », a cura di Augusto Guidi che per Chesterton, di cui vengono riferiti l'elevato « Inno per la Chiesa militante » e una dolce « Canzone di Natale », giudica: « ... i caratteri inconfondibili del suo stile e della sua singolarità si ritrovano anche nella sua opera di poesia ».

Quale umorista, saggista, biologo, sociologo e controversialista cattolico, o « medievalista », come altri lo hanno definito, di fronte al modernismo del suo amico e avversario Shaw, egli è ben noto e apprezzato in tutto il mondo, sopratutto in fatto d'originalità.

Nella narrativa e nella critica, poi, ha segnato orme fors'anche di genio, da farlo collocare a fianco dello stesso Shaw, sul quale compose un saggio, qua e là abbastanza caustico, che il grande commediografo, con l'usuale spirito, definì « il più bello studio critico ch'io abbia mai creato ».

Pure da menzionare sono gli studi intorno a « Browning », « Dickens », « Blake », « Cobbet », « Stevenson », « San Francesco d'Assisi » e « San Tommaso d'Aquino ».

Se la vita di Chesterton non fu contrassegnata da vere e proprie sofferenze, sempre trascorse, però, inquieta e orlata d'amaro, finchè, il 1922, sfociò in un fatto non improvviso e tuttavia assai rilevante: la sua conversione al cattolicesimo, come s'è detto. Ne ebbe luce e quell'aspirazione assidua all'eterno e all'universale, che si palesa in quasi tutte le sue opere, pur quando la pagina goda soffermarsi su avvenimenti e caratteri che sembrino aduggiarsi di mera labilità.

Di questa sua vita ha saputo chiudere le fila di uno de' suoi libri più belli, l'« Autobiografia », apparsa anche in Italia.

Pur con i non pochi grezzi residui che trascinava nelle sue composizioni, egli ebbe un concetto luminosamente eccelso dell'arte che significava, per lui, chiarificazione dello spirito e senso di misura, in modo, però, da puntare preminentemente sul valore della personalità umana e non sui puri calcoli estetici, i quali tuttavia non venivano trascurati.

I suoi romanzi e i suoi racconti hanno scopi che trascendono la suggestione delle trame, la vitalità inesauribile dei protagonisti, le atmosfere che ne vengono create. C'è in Chesterton uno strato d'insorgente eticità che anela all'affermazione, ma c'è anche, quasi alla pari, un pollone di poesia che fiorisce e si espande a investire tutto quel mondo tra la realtà e la fantasia, l'avventura umana e quella paradossale.

Ricordiamo i romanzi « Manalive », « L'uomo che fu detto Giovedì » trama d'avventure bizzarre ed emporio d'idee che raggiungono la satira bonaria o si vestono di paradossi divertenti e innocui; la storia di « Padre Brown » (il protagonista più noto delle narrazioni di Chesterton); « Il Napoleone di Notting Hill »; « La sfera e la Croce »; « Le avventure di un uomo vivo ».

Tra i racconti, « Lo scarabeo verde » e « Il delitto dei pilastri bianchi », nei quali il « giallo », come avviene anche nei romanzi, non si esaurisce in sè, cioè nella trovata più o meno eccitante il lettore, ma copre un'allegoria fervida sempre d'insegnamento cristiano.

Tra le altre pubblicazioni di varia cultura, citiamo « Ortodossia », « L'età vittoriana nella letteratura », « Breve storia d'Inghilterra ».

Questo ultimo libro caratterizza, anche da solo, la personalità di Chesterton saggista. Il pensiero e la cultura, non disgiunti da qualche ambizione paradossale, che pur s'alimenta di profonda umanità, collaborano a darci una visione sintetica delle vicende sociali, politiche e storiche inglesi, dai primordi fino all'età moderna. Il concetto nazionalistico non fa velo allo scrittore quando deve segnalare talune correnti di pensiero e di forze pratiche che ostacolarono, anzichè perfezionare il cammino del popolo. Il libro è tanto più curioso perchè scritto non da chi si reputa attore, ma da chi preferisce confondersi nella folla, anonimo uomo della strada. Secondo Chesterton, questo è l'unico modo per cogliere la verità dei fatti storici, se si voglia intendere il destino umano dei popoli.

Un altro gioiello, nel genere dei profili delle personalità, è il « San Tommaso d'Aquino » (Firenze, Marzocco, traduzione di A. Rubi Ripamonti e G. Datta, con prefazione del padre Mariano Cordovani). Il filosofo San Tommaso sotto la penna sagace e brillante dello scrittore inglese, si rende umanissimo pur nella sua razionalità, democratico e popolare. Crediamo che Chesterton abbia messo in pratica, da par suo, la stessa sentenza dell'Aquinate, per cui l'uomo dev'essere studiato nella sua completa vivente umanità, o, in altre parole, in quanto l'uomo non è tale senza il corpo, come non è nemmeno tale senza l'anima. Giustamente il padre Cordovani può asserire che questo medaglione « è scolpito con maggiore potenza ed originalità di tutti gli altri esistenti sull'Angelico ».

Armando Zamboni

●La Direzione Generale delle Antichità di Turchia ad Ankara e la Delegazione Archeologica Francese di Kabul nell'Afghanistan, a mezzo dei servizi diplomatici, hanno inviato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza quale loro contributo alla ricostituzione delle serie didattiche archeologiche andate distrutte dalla guerra, una ricca messe di esemplari di scavo.

Rispettivamente, dall'Anatolia è giunto un campionario di fittili preistorici, mentre da vari luoghi afgani sono pervenuti saggi della produzione locale dal sec. XI al XII.

Anche da Candia il Museo delle Antichità di Creta ha mandato numerosi esempi di prodotti neolitici, minoici, e geometrici dell'isola; mentre dall'Agorà di Atene e da Corinto gli scavi dell'American School of Archeology hanno offerto notevole contributo di studio delle epoche preclassiche e classiche della Grecia.

Intanto giunge avviso che nel Granducato di Lussemburgo si sta allestendo un « dono nazionale » al Museo con rappresentanza di ceramiche antiche e moderne di quel paese, mentre dalle Isole Filippine e dalla regione dell'Amazonia sono pervenuti esemplari interessantissimi di prodotti indigeni.

La sfera di irradiazione del risorto Museo faentino viene allargandosi sempre maggiormente.

Lorenzo Viani - Uomo in riposo (Xilografia dalla rivista « Mal'aria »)

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA «FORTUNA» DI DANTE

Il volume di A. La Piana, *Dante's American Pilgrimage* (New Haven, 1948) su cui si può vedere il nostro resoconto in «Studi danteschi» (vol. XXIX, 1950, pp. 215-221), è l'opera d'insieme più vasta e profonda, circa la fortuna di Dante, che sia stata pubblicata in questo immediato dopoguerra. Ora, a breve distanza, dall'opera di A. La Piana, Werner P. Friederich pubblica un grosso volume sulla fortuna di Dante dal trecento all'ottocento non solo negli Stati Uniti, ma in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania e Svizzera. (Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1951, pp. 583).

Il nostro critico si dimostra padrone assoluto della materia: la sua personalità si proietta entro le varie questioni di ricerca e di studio con una chiara visione di quello che significa ed è la tradizione e l'influenza di Dante in poeti e letterati dei vari paesi. Il filo della trattazione poteva benissimo intricarsi e annodarsi su problemi e rapporti, in riferimenti e richiami di struttura o in generiche evocazioni di temi e di atmosfere o in vari sfoggi di cultura storica e bibliografica, eppure questo non accade: la linea dell'opera rimane sempre tesa, lucidissimo il discorso del critico, vigilata e sobria l'esposizione. E questo è un gran merito del critico: ma non è il solo. Noi vediamo risorgere per opera sua non solo l'amore per Dante, che magari non sarà mai venuto meno, nè negli Stati Uniti nè altrove, ma quella particolare ansia della ricerca, quella attenzione minuta e costante allo svolgimento e all'affermarsi di una opera d'arte nel tempo, quel metodo d'indagine storica che mette in luce rapporti, ma non li escogita, studia e appunta le relazioni, ma non le determina o le costringe entro schemi dottrinali e astratti. L'impoverimento della ricerca critica su Dante era stato notato da molti e da tempo. Ma giovera forse ricordare quello che il Maggini, critico tanto aperto quanto profondo, in una sua rassegna dantesca nel «Giornale storico della letteratura italiana» (vol C, fasc. 300, 1932) notava: «in molti dei nuovi critici si avverte come un senso di disorientamento, un vagare per strane ipotesi, con una smania di simbolismo a cui hanno contribuito le teorie del Valli, troppo facilmente accettate. Fa meraviglia il vedere come, dietro a quell'esempio, molti studiosi, invece di ragionare e dimostrare, vadano fantasticando e affermando. E' usato sempre; ma ora forse più di prima, per desiderio di novità». Il Maggini, è vero, si riferiva a determinate opere, che in quella rassegna figurano, ma non per questo il suo appunto e disappunto è meno significativo. Si andava trascurando la voce di Dante e intorno ad essa veniva a trionfare il secentismo retorico dei criticuzzi. Per questo motivo l'opera di Werner P. Friederich portando Dante, il suo pensiero e la sua poesia, in contrasto con le idee degli altri popoli e di altre menti sovrane, allarga il respiro critico e in quella così varia e sorprendente storia fa rifluire una linfa nuova e generosa. Dante diventa così veramente, al di là d'ogni accaparramento ideologico (nell'ottocento) o critico (oggi), poeta di tutti i popoli e la sua voce risuona, lungo i secoli, larga possente e umana sempre. La ricerca del nostro critico è stata invero preceduta da altre, ma essa è con lui che acquista agile e organica compostezza. Nella Introduzione si chiariscono le differenze e i rapporti con le opere precedenti, e sarà utile presentarla in sintesi al lettore italiano.

Dei quattro libri che si occupano del problema della fama di Dante all'estero, i brevi capitoli di E. H. Plumptre, nel secondo volume della sua traduzione della D. C. e del «Canzoniere» sono di gran lunga i migliori. Si occupano solo dei più alti punti della fama di Dante in Inghilterra, Francia, Germania e America; sfortunatamente sono molto e troppo corti, essendo contenuti in 75 pagine scarse.

Il libricino tascabile di Hermann Oelsner, *The Influence of Dante on modern Thought*, sebbene potenzialmente un eccellente lavoro, è anch'esso una delusione, perchè è molto troppo corto e troppo soggettivo. Le sue 120 pagine contengono un solo e interminabile capitolo pieno di un vigoroso pensiero, ma poco chiaramente ordinato. La discussione delle opere e delle idee di Dante occupa troppo spazio, e per conseguenza Oelsner, in meno di venti pagine può fare solo brevissime allusioni all'influenza dantesca nella letteratura europea (specialmente del XIX secolo) e sull'arte, musica europea, e nel pensiero politico e religioso.

La fama di Arturo Farinelli, il più grande rappresentante della letteratura comparata riguardo a Dante, si basa nel suo *Dante e la Francia*, non si può basarla sul suo deludente saggio *Dante in Spagna, Francia, Germania, Inghilterra*, dato che il Farinelli, in quest'opera, dopo un breve saggio d'introduzione «Riflessi di Dante nei secoli», ristampa solo, in veste magari più elaborata, articoli di riviste e libri e saggi già precedentemente pubblicati. Riguardo alla Spagna egli si stacca dal Sanvisenti per tracciare le sue impressioni della fama di Dante in Spagna, ed è il migliore dei suoi saggi. Il capitolo sulla Francia è in parte polemico e fa poche nuove osservazioni da aggiungere, se e quando una nuova edizione del suo *Dante e la Francia* fosse necessaria. Le pagine su Dante in Inghilterra sono solo una ristampa amplificata di una precedente rassegna dell'opera fondamentalmente importante di Toynbee, su questo soggetto, mentre l'ultimo capitolo su Dante in Germania combina il piacere di un suo eccellente scritto stampato anni fa a Milano, su *Dante e Goethe*, con una critica del libro di Sulger-Gebing sullo stesso soggetto. La nostra delusione, per questo modo di procedere, s'accresce pel fatto che il Farinelli, riguardo la Spagna, discute solo del XV secolo, e riguardo alla Germania, solo dell'età di Goethe. Sebbene queste due età rappresentino il culmine della fama di Dante in questi due paesi, parecchie pagine si sarebbero potute aggiungere in periodi meno importanti dell'influenza di Dante, per ottenere quello che sembra promettere il titolo piuttosto complessivo di questo voluminoso libro.

Nè il bel libro di Marco Besso, *La fortuna di Dante fuori d'Italia*, mantiene quello che il titolo sembra promettere. E' in primo luogo lo squisito lavoro di un *printer*, più che di uno studioso, perchè riproduce, fra settanta eccellenti illustrazioni, frammenti di esempi di traduzioni della Preghiera di Dio nel Purgatorio XI (1-24) in latino, spagnolo, francese inglese, tedesco, russo, boemo, svedese, greco, cinese, armeno ed etiopico. In rapporto alla larghezza di questi esempi di traduzione, i capitoli d'introduzione, di un'ottantina di pagine stampate a mezzo e adorne, sono troppo brevi e generali. Si accentrano nei traduttori e negli studiosi, ma non toccano affatto l'influenza di Dante nella poesia europea. Il desiderio del bibliofilo di includere artisti e illustrazioni il più abbondantemente possibile, e l'orgoglio italiano di puntare ad una vasta e non specifica influenza di Dante che si estende dal Portogallo alla Polonia, al Giappone, hanno per di più viziato il valore dei pochi appigli che dava agli studiosi. La sua bibliografia e il suo materiale puramente statistico è veramente notevole.

Seguono poi le indagini sulle influenze di Dante in poeti letterati e correnti letterarie, dal XIV al XIX secolo, in ampi e dotti capitoli, secondo una linea di sviluppo critico sicura e completamente nuova.

Solo l'ultimo saggio su Dante negli Stati Uniti, il più breve con quello sulla Svizzera, anche se il più caro al nostro critico, è stato preceduto dallo studio di Angelina La Piana e vuole, in un certo senso, con questo integrarsi. Comunque la rassegna pur se rapida e breve, è in sè completa e pienamente informativa. Anche qui, come nello studio di A. La Piana, si pone in rilievo dapprima l'opera di Lorenzo da Ponte, come avviatore degli studi italiani e danteschi negli S. U., e poi si passa via via agli altri fino al Longfellow (lo studio di A. La Piana giunge invece all'anno 1944), col cui nome si chiude l'opera. Seguono poi una bibliografia accuratissima (divisa in gruppi secondo le influenze dei paesi studiati), una tavola cronologica, un indice dei nomi propri e un indice generale della materia trattata.

A lettura terminata di questa bella e schietta opera di Werner P. Friederich sentiamo respirare liberamente Dante nel «Consesso sorellevole della letteratura» e ripensiamo al saggio, *della varia fortuna di Dante*, del Carducci specie nei consigli che li si pongono e che il nostro critico sembra aver tenuto presente: «Per più versi ci dovrebbero essere utili gli studi bibliografici danteschi: ne dovrebbero, per esempio, scemare quella nuovissima presunzione che Dante siasi divinamente rivelato a solo il secolo decimonovesimo; dovrebbero indurne vergogna di que' giuochi di lanterna magica per cui Dante si fa servire a tutti i partiti, a tutte le idee; dovrebbero persuaderci che non è giusto impicciolir Dante fra le nostre passioni, nè onorifico il contraffar noi le sue e del suo tempo; dovrebbero farne risolvere tra le ciarpe certi giudizi assoluti, certe parziali estimazioni, certi concetti angusti e illiberali».

Aldo Vallone

VETRINETTA

BAGLIO - BOZZETTI - CARNELUTTI - CECCARIUS CHIARELOTTO - CORTI - DE BALBIN LUCAS - DORE

RAFAEL DE BALBIN LUCAS: *Dias con Dios*. Madrid, Ediciones Rialp.

Singolare coincidenza, o comune ispirazione — consapevole o inconsapevole che sia —, data dagli orizzonti aperti sull'ampio altipiano di Castiglia, sino alla Sierra de Guadarrama, la cui visione si gode dalle larghe vetrate dei giganteschi edifici della città universitaria di Madrid...? Il fatto è che il numero dei docenti di quella Facoltà di Lettere, che si provano con la poesia, aumenta di tanto in tanto. Già ben nota da anni è l'opera lirica di Dámaso Alonso, irrequieto docente di filologia romanza, acuto filologo, fine critico, attraente conferenziere, rivoluzionario rivalutatore di più d'uno dei grandi classici spagnoli, da Góngora a Fray Luis de León: il suo libro migliore di poesie *Hijos de la ira* (1944) gli confermò un posto accanto ai maggiori lirici della sua generazione, da García Lorca ad Alberti, da Guillén a Gerardo Diego. Poi fu la volta di Joaquín de Entrambasaguas, appassionato docente di letteratura spagnola, dinamico ideatore di riviste letterarie ed erudite del «Consejo», infaticabile direttore dei corsi estivi delle Università spagnole, inesauribile conversatore, studioso che sa tutto su Lope de Vega: negli ultimi anni ha sfornato una nutrita serie di volumi di versi, recentemente (1950) ristampati e raccolti in una *Antologia poética* dalla quale — sopratutto dalle composizioni di *Voz de este mundo* — l'Entrambasaguas appare come capace di fondere, nel verso, il potere imaginifico e il substrato culturale, così come l'espressione della voce delle sofferenze con la catarsi di esse attraverso l'ironia.

Ora è la volta di Rafael de Balbín Lucas, giovane docente di «grammatica generale», ma anche abile organizzatore di mondi culturali, qual'è quello del «Consejo Superior de Investigaciones Cientificas», il peso della cui vicesegreteria generale egli sopporta coraggiosamente con le proprie spalle. Veramente, il volumetto a cui qui sopra si fa menzione, *Dias con Dios*, non è la sua prima prova poetica: fu preceduta da un'altra di dieci anni fa, *Romances de cruzada*. Ma l'autore di poesia era stato, in questo intervallo di tempo, messo in posizione di secondo ordine dal critico e dall'erudito, che si era occupato, fra l'altro, del teatro nazionale, da Cervantes a Moreto, e della lirica, di Béquer. Così che alla nuova raccolta spetta effettivamente il merito di far allineare, accanto al docente e allo studioso, l'artista.

La musa del Balbín Lucas non si perita di attenersi saldamente, come anche mostrano i titoli delle tre serie di «Poemas» che costituiscono il volumetto, «Rurales», «Familiares» ed «Espirituales», alla tradizione: è la musa della vita intima, nel suo svolgersi quotidiano e nel suo spirituale elevarsi a una certezza e a un'attesa di ordine superiore, alla luce di una fede assoluta in cui la vita diventa un passaggio. In questo senso, uomo e natura, nella sua lirica, si affratellano e si fondono, ma in tutta modestia e senza ombra di malintesi idealistici o panici; e il poeta illumina anche le cose con la luce che sente rischiarargli l'anima. Si legga, per esempio, *Lluvia*, particolarmente ricca di imagini e di metafore: «come un campo maturo —, crece la pioggia rabbrividente e chiara —, grandi, pure —, riempiono la sera le sue rabbrividenti spighe d'acqua —, ... — Acqua di Dio, allegra e viva —, sta cadendo nei miei deserti viscerí —, con lento peso silenzioso — il mio cuore indurito, tace»...

Silenzio e indurimento dell'anima che, appunto, hanno per rimedio la fede, dalla cui intensità è ravvivata sopratutto la terza serie di poesie, interessante documentazione lirica della sincerità con cui un'anima confessa senza ritegno e, insieme, con pudore, il grafico del proprio ondeggiamento fra lo sconforto terreno e il sollievo celeste: *Canto de la tentación pasada*, *En la oración alegre*, *Cántico del alba en gracia*, preparano, fra le altre composizioni, l'ultimo suggestivo inno *Gloria*, esaltazione della vita dell'uomo in Cristo.

Il volumetto del Balbín Lucas, contenendo l'ispirazione entro confini ben delimitati, ripresenta allo stesso tempo alla tradizione poetica spagnola alcuni dei suoi motivi più tipici, nell'abbandono in piena fiducia dell'umanità a Dio.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

●

G. DORE: *Savonarola*. Roma, Editrice Studium.

La ristampa di questo profilo, breve ma documentato su quanto gli studi savonaroliani hanno finora accertato, è, ad un tempo, testimonianza della capacità di divulgazione scientifica dell'Autore e dell'interesse dei lettori per la eccezionale figura del frate domenicano. E' persuasione di molti anche dopo le opere del Villani, dello Sulher e del Ridolfi, una biografia perfetta del Savonarola non sia stata fatta e che, nonostante le esaltazioni e commemorazioni, non sia stata ancora resa giustizia al grande frate riformatore. Il Dore non entra volutamente nella polemica ma la sua esposizione, pur nella sintesi voluta dal carattere della pubblicazione, mette in chiaro rilievo la preoccupazione apostolica del frate riformatore, trovando in essa il movente e il fine di ogni suo atteggiamento, di ogni sua azione e parola.

a. p.

●

G. BOZZETTI: *Che cosa è la filosofia*. Roma, Universale Studium.

Non è uno dei soliti avviamenti allo studio della filosofia nel senso didatticopedagogico, ma piuttosto un tentativo per chiarire che cosa si debba intendere per filosofia e quale posto essa abbia nelle attività dell'intelletto e nella stessa vita umana, nei suoi rapporti con la religione e con la teologia.

Un rapido esame dei maggiori problemi che hanno assillato i filosofi di tutti i tempi e alcuni capitoli sulla filosofia e la vita, la filosofia o la poesia, raggiungono lo scopo non solo di interessare il lettore ma lo inducono a «filosofare».

a. p.

●

GAETANO BAGLIO: *Gesù e il romanesimo del tempo suo*. Angelo Signorelli, Roma, 1952.

L'Autore che già aveva in un suo studio affrontato l'argomento del «Messianismo» da Daniele a S. Paolo, nel presente volume esamina i rapporti tra Gesù e il romanesimo. Non è facile dare un'idea precisa del contenuto di questo lavoro che, partendo dagli albori del ministero pubblico di Gesù, nel tempo dell'imperatore Tiberio e di Seiano, seguendo l'evangelizzazione della Galilea e i contatti di Cristo con i gentili e i romani, giunge al ministero finale della Giudea governata dai Romani.

In ogni capitolo l'Autore fa i riferimenti al diritto romano e alle relazioni di Gesù con i «gentili» per illustrare come Gesù, disconosciuto decisivamente dai capi dei Giudei, annuncia il trasferimento del Regno di Dio ad altra gente. Nella risposta di Gesù, ai farisei che lo interrogavano, di «restituire a Cesare quel che è di Cesare» l'Autore trova che Gesù proclamava quella conciliabilità fra romanesimo e jehovismo cristiano, che era già prospettata fin dal colloquio col centurione di Cafarnao, prototipo di quei «gentili» che, da ogni parte del mondo sarebbero venuti al regno di Dio.

a. p.

●

CECCARIUS: *Bibliografia romana* (21 aprile 1950-21 aprile 1951). Roma, Staderini.

I romani non sono campanilisti. Nè fanno fra loro catena, come in altre regioni d'Italia: con profitto dei pubblici e dei privati interessi.

I romani, cordiali, generosi, ma individualisti, sono però dei buongustai. E piace ad essi riunirsi in allegre tavolate nelle popolari ed ormai classiche «osterie», per far onore ai piatti della gustosa cucina locale.

Fu in una di tali pantagrueliche riunioni, che sorse l'idea di dar vita ad una «Strenna dei romanisti». In quella del 1943 vi trovarono posto otto pagine intitolate «Largo dei Librai»: cioè una rubrica bibliografica su Roma. Incontrò. Nel 1944 le pagine salirono a undici. Nel '45 a 24. Col '46, dalla «Strenna» fu ricavato un opuscolo di 35 pagine di «Bibliografia». Nel '47 crebbe ad 88; nel '48 a 108. Nel '49 la «Bibliografia» si staccò dalla «Strenna» e divenne volume a sè: di 216 pagine.

In questo, del 1950-51, le pagine sono divenute 442, e Roma vi è definita in seimila schede bibliografiche.

Il P. Laurent, appassionato di studi romani, s'è doluto che, aumentando in mole, la pubblicazione vada perdendo valore scientifico, perchè vi ha sempre più largo posto la segnalazione di riviste e giornali. «Ceccarius» gli risponde giustificando questo indirizzo: «*I periodici, anche se vivono l'«spazio d'un mattin», segnano il corso e gli sviluppi di avvenimenti che, proiettati nel tempo, possono offrire elementi essenziali per la «storia» di domani*».

Del resto nella «Bibliografia» sono diligentemente elencati anche i «Libri». Perchè «Ceccarius», per andare incontro al P. Laurent, non dà ad essi un maggior rilievo tipografico?

Ma, insomma, anche così com'è la «Bibliografia» ha raggiunto una organicità ed un carattere che la rendono indispensabile a quanti s'interessano di una città, la cui importanza (occorre rilevario?) è «universale».

La materia è divisa, nel volume, per soggetti: circa duecentocinquanta: d'ogni genere: accademie, biblioteche, gallerie, musei, banche, diritto romano, commercio, industria, esposizioni, concorsi, chiese, tradizioni, feste popolari, Anni Santi, pellegrinaggi; ed archeologia, musica, arte, letteratura, teatro e loro cultori.

Il lettore ha così, davanti agli occhi, tutto il panorama della vita dell'Urbe, nei suoi più vivi aspetti, nei problemi più palpitanti: discussi dagli artefici (amministratori pubblici o tecnici o artisti) dei loro destini. Aspetti e problemi che sono esaminati da scrittori di chiara rinomanza.

Annuari come questo, comportano fatica, competenza, diligenza, e, diciamolo pure, una certa genialità di presentazione e scelta, da parte del redattore. Che, nel caso presente, è Giuseppe Ceccarelli, il quale s'è addossato, da solo, il grave carico.

Bisogna essergliene grati. E non meno allo Staderini che s'è impegnato alla periodica, costosa, accurata ed elegante edizione. «Ceccarius» dubita che l'Editore possa e voglia continuare ad aggiungere tanto peso a quello che già sostiene, da tredici anni, per la pubblicazione della «Strenna». E lancia un S.O.S. al Governo, al Comune, agli Istituti culturali, affinchè intervengano con qualche contributo.

E perchè non anche ad istituti di altro genere: le banche, le industrie, gli appaltatori di lavori pubblici, che vivono a Roma e di Roma?

I mecenati, oggi, non possono esser più i Sovrani i Principi, i Cardinali. Ma i capitalisti di attività redditizie. Industriali della seta e dei liquori assegnano annui premi letterari ed artistici. S'attende da Roma e di Roma qualcuno che concorra a mantenere in vita la «Bibliografia». S'acquisterà una personale benemerenza. E non si dirà più che manchi nei romani uno spirito di civica collaborazione e solidarietà.

ALBERTO DE ANGELIS

●

BRUNO CORTI, *I mesi del Sorgo - Solitudine al Congo*, Edizioni della Voce.

Dalla sua dimora più che ventennale fra le montagne della regione orientale del Congo, presso i laghi equatoriali, l'A. ha tratto questi due libri. La sua conoscenza degli indigeni e della loro vita non ha nulla da dividere con quella del giornalista in giro per il mondo in cerca di impressioni. Per la sua partecipazione e per la sua consuetudine, Corti afferra i motivi più intimi, gli aspetti più essenziali, la fisionomia profonda ed integrale della vita di quelle genti. A noi pare però che riesca ad ottenere una rappresentazione e interpretazione tutta sua soltanto nel libro «I mesi del Sorgo». Nell'altro, Corti si lascia guidare da intenzioni narrative che rientrano spesso nella descrizione e che comunque rimangono entro i più comuni schemi di una narrativa senza vigore.

Nei «Mesi del Sorgo» siamo stati profondamente presi dal succedersi di pagine che rappresentano e interpretano la vita e le abitudini di quella popolazione solo perché lo scrittore ha comunicato la diversità fra i suoi costumi e la nostra civiltà. Ma non l'ha fatto nella maniera che più si addice a chi ne resta colpito, bensì in un senso tutto sottinteso che è indice di istinto sicuro. Molta materia, specialmente quella che riferisce delle relazioni sessuali, è della più piccante. Corti però non ha sfruttato questo lato come avrebbe fatto indubbiamente un giornalista, invece l'ha vissuta trattandola come tutta l'altra, entro il suo alone mitico nel quale convergono personali elementi lirici in una dosatura bene intonata.

CASIMIRO FABBRI

●

FRANCESCO CARNELUTTI: *Tempo perso*. Bologna, Zuffi.

Il lettore intelligente di questo volume dell'insigne giurista, cui l'editore ha data tanta eleganza di forma, troverà nella lettura tutt'altro che perduto il suo tempo. Il Carnelutti ricorre alla lettura come riposo al suo studio e lavoro. La lettura è il suo *otium*. Ma, sopratutto col passare degli anni, non è di tutti il ricordare il meglio dei libri letti e il grande maestro, per rimediare a questo difetto, confessa di sobbarcarsi, da qualche tempo, a trascrivere alcuni passi dei libri che più lo interessano insieme alle reazioni del suo spirito. Ritrovando le prime annotazioni ha sentito la tentazione di renderle pubbliche, parendogli sufficiente giustificazione il far conoscere il travaglio del suo spirito per superare i limiti del suo «hortus conclusus».

Il Carnelutti persuaso che «purus jurisperitus purus asinus» ha sentito il bisogno di evaderne momentaneamente con la filosofia e con l'arte. E' abbastanza facile comprendere come la cultura e pratica giuridica sia un beneficio grandissimo per ragionare e giudicare. Il capire i pensieri di un filosofo e il godere delle immagini di un poeta dà al grande giurista il gusto della libertà. Le letture e i pensieri si seguono senz'ordine, al di fuori dell'indicazione cronologica: le letture dovute all'estro, all'umore od a ragioni fortuite vanno dai moderni agli antichi: da Gentile a S. Caterina, da Vico e Kant a Pascal e Unamuno, da Leopardi, Gide e Verlaine a Leonardo e Galilei, da S. Agostino a Kirkegaard, per nominare solo alcuni degli autori. La saggezza e perspicuità del commento, le riflessioni sugli aspetti giuridici, morali, religiosi e anche artistici dei passi degli autori letti, pur nelle apparenze di «disiecta membra», danno al lettore l'impressione dell'unità del pensiero del grande maestro.

a. p.

●

ANTONIO CHIARELOTTO: *Memoria di sogni*. Bergamo, Misura.

Con un suo linguaggio sincero, stilisticamente nitido e decoroso, ma di scarso rilievo poetico, Antonio Chiarelotto documenta in *Memoria di giorni* una serie di ricordi, tenere immagini di luoghi e di stagioni rimaste negli occhi con una luce chiara, suadente. Son boschi e meriggi di favola, autunni, cari paesi, inquadrature descrittivo-sentimentali della casa natale. Versi, dunque, di nostalgia e perciò velati da una lieve, dolce angoscia; ma per lo più deboli, e di limitate risonanze.

M. P.

I signori Autori, Editori e Collaboratori tengano presente che Idea dà, in massima, conto di tutti i libri che riceve. La segnalazione in Vetrinetta non esclude una successiva recensione più ampia.

MARIA CUMANI A FERDINANDO REYNA

LETTERA SULLA DANZA

Ho letto la sua lettera a Tino Marzi « A proposito di danza dell'anima ». Le confesso che devo superare l'estrema noia di queste « vane polemiche » per rispondere al suo attacco.

Lo scrittore Tino Marzi, non è un tecnico, nè critico della danza e se può avere intuizioni felici ed esatte su quest'arte, non può, tuttavia, battersi con lei, agguerrito nella conoscenza del balletto accademico. Sia ben chiaro che io non difendo me, danzatrice, ma la danza moderna (quella danza che nell'intervista è stata erroneamente definita « pura » mentre universalmente ormai è detta moderna, per distinguerla dal « balletto classico »).

Quest'arte ha una sua tecnica, ignota ai più, ma soprattutto ai ballerini ed alle ballerine, tecnica severa, serrata, ardua, da apprendere ed assimilare, tecnica che osserva leggi non arbitrarie come ad incompetenti possono apparire. La sua disciplina è quella del « Movimento centrale » (il movimento del balletto è periferico) con i suoi esercizi di scatto e di impulso, di tensione e di rilassamento, con le sue leggi fisiche, dinamiche e spaziali; leggi che si apprendono, esercitandosi alla marcia ed alla corsa, in spirali centripete e centrifughe.

La scoperta del movimento centrale risale alla Duncan, ed è alla base, oggi, di ogni metodo di studio nelle scuole di danza moderna.

La Duncan si prefiggeva di scoprire le radici di quell'impulso al movimento, che è la reazione nostra naturale ad ogni esperienza, sia spirituale che fisica.

Essa non riuscì a portare a fondo questa sua ricerca, ma le sue intuizioni furono approfondite in seguito da altri, ed ora, coordinate ed arricchite costituiscono « materia di insegnamento ».

Il movimento che non sia soltanto piacevole arabesco ha origine dal plesso solare, essendo, appunto, il plesso solare la sede di ogni impulso sensibile ed emotivo. Per non apparire « visionaria », in difesa della danza moderna, riporterò qualche affermazione di autorevoli critici. La tesi dei testi che citerò e la mia tesi, strano a dirsi, perchè io non ero affatto iniziata a quei principi, che erano, a mia insaputa anche i miei principi. Margaret Lloyf, critica di danza del *Christian Science Monitor* di Boston, scrittrice notissima in questo campo, dice che la danza moderna è, come la pittura moderna e la musica, un nuovo aspetto di un arte antica, una manifestazione creativa del nostro tempo, naturalmente soggetta a costante trasformazione e sviluppo.

...Il bisogno di espressione, l'istinto ritmico e religioso sta alla base della danza. L'uomo primitivo esprimeva nella maniera più diretta possibile, *attraverso movimenti ritmici del corpo*, il suo timore di fronte al mistero, alla meraviglia del mondo che lo circondava.

Con minor timore e consapevolmente, il danzatore moderno, esprime in maniera altrettanto diretta la sua reazione al mondo contemporaneo.

Quando si dice che l'impulso religioso ha costituito il motivo di spinta più forte all'esprimersi in danza non si allude alla religione in senso formale ma a ciò che l'uomo ha in sè come mistero che non può affiorare alla luce se non nella danza.

Mentre in altri modi di danza la natura viene imitata, nella danza moderna la natura è rivelata. Tecnicamente la danza moderna si serve del « movimento centrale », cioè, fa partire ogni movimento dal tronco, i cui muscoli hanno una vasta funzione. (La flessibilità del tronco è più complessa rispetto a quella che si ottiene nei comuni piegamenti anteriori, posteriori e laterali). Il controllo muscolare per questa tecnica si accentra nel bacino che ad un tempo sostiene e libera in azione delle membra. Non manca qualche rassomiglianza con la « danse d'école » in alcuni « coupés » « glissades » « cabrioles » etc., eseguiti a piedi nudi con libertà, ma l'impulso e la tecnica per cui si giunge a questi movimenti li differenziano da quelli del balletto. Nella danza moderna, non la presentazione sul piano frontale, ma il « volume » (considerato dinamicamente) gioca nell'architettura compositiva; dà valore alla massa e non *soltanto* alla linea.

●

Certo la danza moderna non ha raggiunto la perfezione, essa non è che la parte viva, il nuovo germoglio di un'arte antica quanto l'uomo. Ed ora qualche affermazione di Walter Terry, critico di danza. Le origini della « modern dance » sono, come è noto, abbastanza recenti. Esse risalgono ad Isadora Duncan, per quanto riguarda la formulazione dei suoi principi; a Ruth St. Denis e Ted Shawn, a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman per quanto riguarda gli sviluppi e le manifestazioni più ricche e più complete. Questo per l'America; per l'Europa possiamo ricordare: Wigman, Kreutzberg, Joss, Cladek, etc. La « modern dance » adopera una tecnica derivata senza interposizioni dai movimenti naturali dell'uomo; le sue coreografie, lontane dal *voler dimostrare* a quale virtuosismo un corpo ben allenato possa giungere, rivelano le immense possibilità espressive ed emotive del corpo umano. In un certo senso la danza moderna è un ritorno a forme primitive di danza.

I danzatori moderni accentrano *quasi* tutti i loro movimenti nel tronco, tuttavia, se lo vogliono, per ottenere una data forma, possono e sanno fare movimenti periferici; essi a volte accentuano elementi spaziali o di volume, insoliti nel balletto classico.

In « psicologia della danza », *Rudolf Arnheim* dice che gli « strumenti » del danzatore moderno sono la consapevolezza della *tensione* e del *rilassamento* del proprio corpo, nonchè il senso dell'equilibrio nelle rischiose avventure degli slanci e degli abbandoni.

La felice corrispondenza fra le forme dinamiche percepite dal danzatore attraverso i suoi nervi *cinestetici* e le impressioni ricevute dallo spettatore attraverso i propri occhi è un esempio di ciò che la psicologia moderna chiama « isomorfismo » (Si chiama isomorfismo la simiglianza strutturale fra processi che si verificano attraverso mezzi differenti).

Un'affermazione continuamente ripetuta dai cultori della danza moderna è che tutti i movimenti dovrebbero partire dal centro del corpo umano: dal torso. Questa caratteristica *rappresenta una dura prova* per l'artista principiante, abituato com'è nella vita di tutti i giorni a tradurre le sue necessità d'azione in movimenti *localizzati* della testa e degli arti.

L'artista della danza deve basare la sua composizione artistica sulla forma del corpo. Questo vincolo fa sì, che il tema centrale della danza venga *impostato* sul torso e sviluppato dal capo, dalle braccia e dalle gambe. Von Kleist nel suo saggio « Ueber das Marionettentheater » del 1810 asseriva che una marionetta, spinta in avanti nel suo centro di gravità, mentre il resto del corpo dondola passivamente, si muove con perfetta grazia. Secondo il Kleist la linea percorsa da questo fulcro rappresenterebbe il cammino percorso dall'anima del ballerino

Ricordiamo qui ancora una volta la asserzione della Duncan:

« Il plesso solare è la sede corporea dell'anima, il centro in cui gli impulsi interni verrebbero tradotti in movimento » ecc.

Questa osservazione coincide con la fisiologia poetica di D. H. Lawrence secondo cui il primo centro dell'inconscio sarebbe situato nel plesso solare.

●

Sarebbe qui interessante fare un parallelo anche con la scultura dove spesso il tema compositivo si limita ad un corpo privo di testa e di arti.

Le difficoltà del danzatore novizio si possono in un certo senso far risalire alla necessità di abbandonare in parte il controllo della ragione per lasciarsi andare all'istinto. Marta Graham dice che per creare una danza occorre dimenticare tutto e tradurre in movimento le sensazioni dell'inconscio, la cui sede è il plesso solare.

Il Terry, vedendo danzare Marta Graham, pur non avendo speciali cognizioni tecniche sulla danza moderna, disse di essersi trovato di fronte ad un'esperienza nuova che riassume ed illumina le relazioni fra le varie forme dell'arte moderna ed il loro contemporaneo sviluppo.

Ed eccomi finalmente, dopo aver tentato di chiarire alcune leggi che governano una materia così mutevole e di infiniti modi a riconoscere a Lei, Signor Reyna, una perfetta buona fede nel suo attacco alla « danza dell'anima ». Purtroppo ci sono molte pseudo-danzatrici che non possedendo la tecnica della danza moderna (avendo studiato poco e male il balletto classico) si abbandonano a creare le loro danze a piedi nudi, non rispettando a volte neppure i valori della musica che tentano di interpretare. Se vi fosse nel pubblico una sufficiente conoscenza in materia, queste danzatrici « autodidatte » scomparirebbero ben presto. Noi danzatrici, non combattiamo il balletto e perchè dovremmo combatterlo?

Ma la danza moderna non è piacevole svago, nè le danzatrici moderne sono sempre delle dilettanti. Siamo pochi è vero in Italia a professare questa nuova tecnica, tecnica meno appariscente sul palcoscenico, ma più ardua, in un certo senso, se non per il corpo *certo* per lo « spirito », studio accessibile soltanto, (nonostante il suo spirito pagano) ad allievi colti e sensibili; studio più avventuroso perchè richiede profonda partecipazione creativa. La tecnica del balletto dà risultati più sicuri e raggiungibili per la carriera teatrale, e così limpidi e piacevoli risultati, se pure scontati, sul piano estetico! Un adolescente dal corpo armonioso, dotato normalmente di senso musicale e ritmico, accettando gli otto anni di studio quotidiano diverrà certamente ballerino, anche se non avrà in sè il genio della danza (rari sono anche nel balletto i grandi artisti quali una Fonteyn, una Alonso, una Kale, una Ulanowa ecc.). Tengo molto a dichiarare di essere una appassionata e fervida ammiratrice del balletto accademico sempre che gli esecutori al di là del loro virtuosismo, raggiungano il piano dell'arte. Molto può ancora sulle nostre menti la magia di una forma d'arte che ha raggiunto la perfezione, frutto di una civiltà ormai lontana. Nel settembre del 1950 in occasione del Festival coreografico a Venezia scrivevo: « Chi rimarrà insensibile all'equilibrata limpidità del balletto senza trama « Apollo » di Strawinsky? Della coreografia, Strawinsky stesso ebbe a dire: « Balanchine creò le danze esattamente come io le avevo desiderate e cioè secondo la tradizione classica ».

Creazione quindi di due grandi artisti realizzata da Alicia Alonso, Mary Ellen, Lilian Lanese e da Igor Jouskewicht... ecc. Di ballerine e ballerini so apprezzare la musicalità, la estrema grazia sostenuta da una tecnica che conosco e della quale posso valutare ogni sfumatura.

Chi conosce invece le leggi che governano la nostra danza? A noi può accadere di essere comprese per pura intuizione, da musicisti ed artisti di ogni arte ma anche spesso da anime semplici non prevenute contro il nostro « modo ». Noi sappiamo quale sacrificio comporti lo studio del balletto ma chi conosce la dura tecnica, la severa disciplina che richiede la danza? Noi non abbiamo ancora in Italia grandi scuole di danza moderna, e l'iniziativa privata non può certo raggiungere in breve tempo i risultati del balletto classico che ha tre secoli di vita.

Per divenire danzatrici, comporre le proprie danze, non basta studiare lunghi anni, conoscere tutti i segreti e tutte le reazioni del corpo ad ogni sfumatura del movimento, bisogna aver qualche cosa da dire, non rappresentare ma « essere qualche cosa » quando si danza. Conosco ottime maestre, insegnanti ed esecutrici esperte, tecnicamente perfette in ogni slancio, passo, corsa, salto, tensione e rilassamento che tuttavia quando danzano sono come dice Shakespeare: « Fredde come chiavi! ». Il discorso diverrebbe lunghissimo.

Maria Cumani

Luigi Bartolini - Disegno

CRONACHE E NOTIZIE DELLA MUSICA

L'Accademia Nazionale di S. Cecilia ha inaugurato la sua stagione 1952-53 con un concerto sinfonico-corale, diretto dal Maestro Vincenzo Bellezza, dedicato alla celebrazione del centocinquantesimo anniversario della nascita di Vincenzo Bellini. Una celebrazione un po' tardiva, per la verità, ricordando la data di nascita del musicista. Tuttavia non sarebbe stato il caso di farne una questione di Stato se la celebrazione stessa avesse avuto un'impronta di maggior dignità e decoro in considerazione del fatto che era stata prescelta come manifestazione inaugurale di una stagione sinfonica.

A parte questa riserva non vediamo altre ragioni per gridare allo scandalo o per considerare il concerto del tutto inopportuno. Molte cose, a proposito della musica di Bellini, devono ancora essere chiarite, e nulla, meglio di una esecuzione è in grado di mettere in evidenza la magia di quella musica ed il significato profondo della sua melodia. Chi parla ancora di languori o di intenerimenti o, peggio, di banalità e trivialità, non sa quel che dice o è in perfetta malafede. In Bellini la perfezione, la pastosità e la duttilità della melodia, non solo non vengono conseguite a spese della verità drammatica, ma appaiono lo strumento più efficace e più idoneo a disegnare la realtà umana in tutta la sua evidenza. Il che sta ancora una volta a dimostrare che la melodia è il primo senso del lirismo.

Il programma del concerto eseguito all'Argentina comprendeva le sinfonie dei « Capuleti e Montecchi » e della « Norma », ed alcuni brani lirici della stessa « Norma », della « Sonnambula » e dei « Puritani », affidati all'esecuzione dei solisti di canto Bruna Rizzoli, Mafalda Micheluzzi, Marinella Meli, Ada Landi, Filippo Maero, Licinio Framardi, Giorgio Tozzi, e del Coro dell'Accademia. I solisti meritavano una migliore occasione per mettere in rilievo le loro doti vocali e interpretative, ma considerando le notevoli difficoltà che presentano in genere le opere di Bellini dobbiamo prendere atto della sola buona volontà. Assolutamente impeccabile è stata invece l'esecuzione del coro ottimamente istruito e guidato dal Maestro Bonaventura Somma.

●

La stagione lirica del Teatro dell'Opera avrà inizio l'8 dicembre prossimo con la rappresentazione del « Simon Boccanegra » di Verdi. Subito dopo verranno messe in scena il « Boris Godunov » di Mussorgsky, « Manon » di Massenet, « Otello » di Verdi.

Le novità in programma sono state così distribuite nel tempo: « Giocondo e il suo re » di Jachino, « La luna dei Caraibi » di Lualdi ed il balletto « Bolle di Sapone » di Casavola, in gennaio. In febbraio il « Macbeth » di Bloch. In marzo « Enea » di G. Guerrini. In maggio la « Medea » di Canonica.

Tra queste opere « Giocondo e il suo re » di Jachino, è già stata rappresentata recentemente, con un vivo successo di pubblico e di stampa, al Teatro Verdi di Sassari, sotto la direzione del maestro Antonicelli.

●

A Vercelli si è concluso il Terzo Concorso internazionale di Musica, fondato nel 1950 dalla Società del Quartetto e intitolato a G. B. Viotti. Al Concorso, che si è andato sempre più affermando nel campo internazionale, hanno partecipato quest'anno 463 candidati di ben 33 nazioni. I premi sono stati così assegnati: Pianoforte-primo premio assoluto (L. 200.000 e 10 concerti) a René Pouget (Francia); Esecuzione di sonate-primo premio assoluto (L. 200.000 e cinque concerti) al duo Dorner-Macek, violoncello e piano (Jugoslavia). Nella composizione sono stati semplicemente segnalati, con premi di 25.000 lire l'uno Giorgio Ferrari e Alberto Soresina (Italia), Volfango Teuscher (Germania) e Rudolf Moser (Svizzera), mentre non sono stati assegnati i primi premi di canto.

Noi non conosciamo l'esatto valore dei giudizi pronunziati dalla giuria di questo Concorso, ma ascoltando il concerto inaugurale degli Amatori dell'arte tenuto da Jean Micault, vincitore, nel 1950, del Concorso Internazionale pianistico di Vercelli, ne abbiamo riportato un'impressione penosa. Ciò che il pianista ha saputo mettere in evidenza è qualcosa di fallimentare: mancanza di stile, tecnica inadeguata al programma svolto e forse non a questo soltanto, tocco uniforme e molto spesso duro.

Che il signor Micault, in patria, sia stato chiamato a tenere una cattedra presso la Scuola Normale di Musica di Parigi, è un fatto che interessa i nostri amici francesi, ma i nostri Sindacati, così pronti a tutelare interessi anche non artistici, non hanno proprio nulla da dire su questo argomento?

E' un problema che val la pena di discutere e noi lo faremo quanto prima.

Dante Ullu

« POESIE » DI BORGESE

Continuazione dalla pag. 1

come uno scontento per quell'antitesi, uno scontento che si sforza di coprirsi d'un sorriso.

> **Si può chiudere la finestra e tornare al lavoro**
> **Sardonicamente mi sorridi oggi, Ideale,**
> **dai miei libri e dalle mie carte.**
> **Ideale di libreria,**
> **invitandomi alle nostre consuete marce**
> **nei reami della storia,**
> **nei paesaggi della memoria,**
> **ove possiamo esplorare il filone sotterraneo**
> **che ci sveli le origini**
> **di questa prodigiosa civiltà contemporanea.**

Questa lirica è datata dal giugno 1914... E oggi essa è più che mai aderente al nostro sentimento come al momento storico in cui siamo immersi. *Forse non v'è altra scelta nel mondo.*

●

Seguono nel volume, senza data, molte cose squisite e originali, manifestazioni di uno spirito colto e raffinatissimo, scettico, ironico, un po' amaro per tante vicende vissute e sofferte nella vita. Onde di commozione accennano a gonfiarsi qui e là, ma poche volte il poeta vi si abbandona con gli occhi in lagrime e la voce rotta. E si sorveglia, e non indulge a se stesso. E' raro che canti solo il suo cuore. In *Sinalunga*, per esempio, noi lo sorprendiamo in uno dei suoi istanti più sinceri. Vi ricorda un amico suo ch'è morto « tutto inespresso, tutto propositi vani », ed egli se n'è dovuto andare « con un compagno di meno, verso il suo domani ». Nostalgie, accoramenti sopra tante cose di un suo passato che gli sorride, una voglia, forse, di stemperarsi in pianto, in quel pianto dolce che poi ci fa tutti racconsolati, ma subito la riflessione assidua e ostile sembra rimproverargli quell'attimo di debolezza.

> **... è meglio che tu, vigile in un lucido, arido coraggio,**
> **sappi riconoscere il deserto ove finge oasi il miraggio**
> **sappi che, se il canto dell'aurora ti promette una chimera,**
> **mente anche la cara squilla pacificatrice della sera.**

Ma ha un bel fare propositi il poeta: ha un bel dire che se un tempo il suo cuore fuggia « come le bisce che frusciano appiattandosi nel prato », ora il suo dolore « ardisce battere il tempo con un piè ferrato ». Il suo male sembra inguaribile. E' in esso, forse, una eco di quella *Weltschmerz* che ha lanciato il cuore di tanti romantici nordici: uno scontento, un cruccio, un bisogno d'infinito accanto a una preoccupazione tormentosa del sasso in cui s'inciampa. Anima senza approdo e senza certezza, ipercritica e ipersensibile: ne possiamo cogliere il segreto nè *Le dimenticanze* e nel *Racconto*, dove è tutta l'amarezza di uno spirito a cui le troppe esperienze hanno tolto la verginità e dato quel senso sottile e roditore di noia d'ogni cosa che somiglia a una tacita disperazione.

Presentimenti di questa situazione spirituale del poeta li possiamo già trovare in certi suoi scritti giovanili, e specialmente in quella sua meditazione lirica su *l'ozio nella vita moderna*, che ricorda il demussettiano « male del secolo ». A volte, pare che il suo sia un poco il destino di *Pirro Spicchi*: o meglio, nel suo dramma si scopre un fondo burlesco che rigurgita come un riso balzellante e amarognolo sul ritmo pratiano del *Caval d'Estremadura* negli ottonari del *viaggio meraviglioso*, sillabati secondo le regole della vecchia retorica. Quante volte, in vita, Pirro Spicchi

> **Invocò con smania ardente**
> **un cavallo e l'ideale;**
> **ma invano il suo slancio lirico**
> **trasvolò a superbe fedi;**
> **cavaliere dello spirito,**
> **fu costretto a andare a piedi.**

Solo la morte avvera il suo sogno: un ippogrifo lo porta su su fra le roteanti sfere dell'universo. Senonchè, cadutagli la tuba, egli, — sapendosi mezzo calvo e soggetto a infreddatura, — si china, incauto, per raccoglierla e rotola negli abissi siderei verso la lontana miserabile terra da cui aveva spiccato il volo.

Questi momenti ironici si alternano nello spirito inquieto con altri di apparente serenità. Pare al poeta, in certi punti, di avere trovato l'equilibrio interiore, di essersi conciliato col destino, con le cose, con sè stesso. Lo dice ma non ce lo mostra. Ha smesso, dice, le dispute col fato, le inquisizioni dell'avvenire e del fato.

> **Posso vivere. So dimenticare.**

Ma ecco che lo ripigliano le inquietudini. Viaggia, e comincia a piacergli un paese. Subito fa le valigie.

> **Siccome divenivo felice, me ne vado.**
> **Mi sono sempre sradicato, prima di fiorire.**

E spesse volte le ragioni di questo suo tedio randagio sono fanciullesche. Si legga *Mottarone*, uno svago poetico signorile, steso in una specie di prosa ritmica e, fatto nuovo, rimata come le lasse ma d'una leggerezza e d'una immediatezza meravigliose.

Francesco Casnati

(Continuazione e fine al prossimo numero)

GLI UMILI NELLA NARRATIVA
DEGLI EPIGONI MANZONIANI

6

Se gli altri manzoniani avevano occasionalmente disegnato figure di fanciulli abbandonati o tormentati ponendo già nelle loro descrizioni una mal celata insistenza sentimentale (61), nell'opera del Carcano fanno la loro apparizione personaggi che rappresentano l'estrema deformazione della psicologia sentimentaleggiante romantica: gli orfani e i trovatelli.

In *Damiano*, vicino alla figura del protagonista e di sua sorella, due orfani esposti alle prepotenze di alcuni loschi individui che sono al servizio di un nobile signore, troviamo Rocco, la cui storia s'inserisce nel romanzo e costituisce quasi una narrazione a parte: « Rocco era uno di quegli sventurati che sovente s'incontrano in mezzo al popolo minuto; creature sconosciute che passano nel mondo senza casa, senza eredità d'affetti, anime innocenti che sembrano quaggiù dimenticate dalla Provvidenza ... Gli altri hanno una famiglia, una casa, il nome de' loro vecchi, la storia del passato; essi non hanno

GIULIO CARCANO

che le memorie del pianto e dell'abbandono; non hanno che silenzio nel cuore... Anche Rocco, povero figliuolo, non aveva conosciuto padre nè madre. Appena si ricordava del tempo che, bambino ancora, nella casupola d'un contadino aveva cominciato a piangere, per la paura dell'accanita comare che lo batteva e malmenava, lasciandolo poi guaire tutto il giorno in un canto dell'aia, nella fanghiglia, tra i polli che razzolavano ... Ma non si ricordava che nessuno l'avesse baciato mai, come vedeva fare con gli altri fanciulli ... » (62) e così via per un'altra pagina. E sempre in *Damiano* è descritta — con ingenuità sentimentaleggiante troppo scoperta — questa povera famiglia che Don Teodoro (una specie di Fra Cristoforo come poteva disegnarlo il Carcano) ha preso sotto la sua protezione: la madre « era morta di lenta e penosa consunzione, lasciando quaggiù dieci figliuoli: tre maschietti, il maggiore de' quali su' quattordici anni, e sette fanciulle tapine creature, pressochè tutte rachitiche o scrofolose, a cui poco o nulla valeva d'avere il padre, lavoratore di seggiole di paglia, già logoro anche lui dallo stento e dagli anni » (63). Quasi tutti i racconti del Carcano, insomma, ci presentano la figura di un'orfana o di un trovatello e purtroppe dobbiamo risparmiare un'esemplificazione che sarebbe troppo tediosa: in *Angiola Maria* la protagonista è una orfana e sono orfane anche Elisa e Vittorina, le due giovani inglesi che proteggono Angiola Maria (64); nelle *Memorie di un fanciullo* è disegnata la figura di un orfano che, dopo una solitaria adolescenza, muore tisico; in *Benedetta* è narrata la storia di un orfano che si innamora di una fanciulla destinata a morir tisica (65). E potremmo continuare ma sarebbe inutile. Quando il De Sanctis diceva che « *Angiola Maria* rimane un lamento, un gemito, un'interiezione, — una caricatura dell'*Ildegonda* .... » (66) pronunziava un giudizio assai preciso, valido per tutta l'opera del Carcano e non per la sola *Angiola Maria*. Dalle righe precedenti dovrebbe ormai risultare che non si tratta di « caricatura » ma di logico sviluppo, graduale deformazione in linea sentimentale di motivi che fermentavano nel vivo del romanticismo e che i manzoniani portano alla luce. Posta l'*Ildegonda* — esemplare sia per la materia trattata sia perchè opera del manzoniano più agguerrito — non si poteva giungere che al Carcano; ci sembra che tale cammino si riveli rigorosamente proprio nella progressiva deformazione del tema degli umili che a questo scopo è stato forse utile studiare (67).

●

Alla figura dell'orfano o a quella del trovatello che abbiamo visto esemplarmente definirsi nell'opera del Carcano, si ispirano in questi anni molti altri romanzieri sui quali però l'insegnamento manzoniano non poteva avere che scarsissima efficacia. Ecco quindi delinearsi, vicino a quella letteratura patetico-sentimentale che è sotto il segno del Manzoni, una diversa produzione letteraria la quale si abbandona a un grosso sentimentalismo non sorvegliato e scaltrito come l'altro ma tutto risolto in un formulario che deve scuotere il lettore, non solo toccandone la sensibilità ma anche turbandone l'immaginazione con un compiaciuto indugiare sull'orrido e sul macabro. L'ingenuo sentimentalismo è cioè alternato a un realismo elementare ma di sicuro effetto. Nei manzoniani la rappresentazione macabra è rarissima; l'indugio compiaciuto su particolari repugnanti non poteva sollecitare la fantasia di quegli scrittori sui quali agiva l'influenza equilibratrice del maestro. Il Cantù e il Balbo si abbandonano forse più degli altri a qualche descrizione macabra, ma non troveremo mai nella loro opera — anche nei momenti peggiori — un indugio compiaciuto. Nella *Margherita Pusterla* fanno eccezione due o tre scene appena: quella dell'esecuzione di Margherita vista dal perfido Ramengo (« Guatava egli la Margherita, siccome pago della spasimata vendetta; e quando mirò spiccare il bel capo, si porse avanti; struggendosi di potere come quegli altri sciagurati, smorzare la lunga sete col sangue che ne sprizzava, e del quale alcune goccie gli chiazzarono il bianco vestito; contemplò, numerò, analizzò le spasmodiche contrazioni della faccia moribonda, il pallore che la occupava man mano che abbandonavala il sangue, il roteare degli occhi, che più sempre affondandosi nelle orbite parevano ingordi della luce violentemente rapita ... »); quella degli epilettici che, dopo l'esecuzione di Margherita, corrono sul patibolo per « raccogliere in una scodella il sangue che sgorgava dal busto e pioveva dal capo, e fumante tracannarselo... » (68) o, infine, la scena in cui Ramengo tenta di uccidere con una coltellata il figlioletto di pochi mesi (69). Ma negli uomini della scuola manzoniana non troveremo mai il macabro, diciamo così, programmatico, il macabro come espediente sentimentale. Anzi il Balbo, che più degli altri vi si abbandona, sente il dovere di giustificarsi dinanzi al lettore: « Forza è talvolta a qualunque narratore accennare certe cose brutte e sconce, necessarie a sapersi per la storia. Ma io non sono di quelli che vi si dilettano, e se hanno a spiegarti qualche squisita scelleratezza, e' non te ne sanno perdonare la menoma particolarità... » (70). L'introduzione, ancora discreta, dell'orrido, del turpe, del macabro ha bisogno della solita giustificazione storiografica. E nella rappresentazione degli orfanelli fatta dal Carcano non troveremo mai scene di torbido realismo così frequenti invece in quella produzione alla quale prima accennavamo.

CESARE BALBO

Questa produzione narrativa (71) ha forse il suo frutto più interessante in un romanzo di Antonio Ranieri, *Ginevra o l'orfana della Nunziata* (72) che alcuni critici hanno voluto ritenere chiara anticipazione del romanzo verista, giungendo a definirlo: « il primo romanzo realistico italiano, con scene zoliane, trentacinque anni avanti lo Zola... » (73). Il che può essere accettato solo se contemporaneamente si avverta che in questa produzione mancano alcuni elementi essenziali del romanzo propriamente veristico: non solo le premesse scientifiche ma anche la volontà di far scienza, donde tra l'altro il mito dell'impassibilità del narratore.

Molti di questi romanzi muovono da un professato intento sociale (implicito nell'opera degli epigoni manzoniani) ma nel Ranieri tale proposito si determina più chiaramente (74) tanto che egli, ancora nel 1862 (75), ristamperà la *Ginevra* allo scopo di apportare un contributo (che nella sua vanità riteneva decisivo) alla questione del Mezzogiorno allora assai dibattuta in Parlamento.

Continua al prossimo numero.

Gaetano Mariani

(61) Non voglio tralasciare i *Racconti* di L. CARRER: anch'egli predilige figure di umili; anche le sue sono vicende romantiche costruite sempre su un medesimo schema e la stessa Serafina — protagonista di un racconto — è personaggio artificioso che in nulla si distacca dalle sue sorelle disegnate dal Carcano: « Io aveva perduti i miei genitori, la mia gioventù era stata amareggiata da quanto può avervi al mondo di più doloroso a patire; avevo ventiquattr'anni, e potevo dire senza esagerazione che il mio cuore era morto... Io era sola, sola veramente... » (L. CARRER, *Racconti*, Firenze 1857, pp. 230-31).

(62) G. CARCANO, *Damiano*, ed. cit., p. 153.

(63) G. CARCANO, *Damiano*, ed. cit., p. 277.

(64) G. CARCANO, *Angiola Maria* etc., ed. cit., p. 19 e p. 178.

(65) G. CARCANO, *Dodici novelle*, ed. cit., p. 25 e p. 111.

(66) F. DE SANCTIS, *op. cit.*, p. 57.

(67) Sintomatico è l'assorbimento del tema degli umili nella vasta produzione melodrammatica di questi anni, riprova della deformazione sentimentale di quel motivo. Ricorderò qui soltanto *Il contadino d'Agliate* di T. Solera che narra l'amore di due contadini: Lisa e Alberto. Lisa si rivelerà poi figlia del conte d'Agliate e sarà strappata al suo promesso che, gettato in carcere, otterrà in seguito, grazie al suo eroismo, Lisa e la libertà. Troviamo in questo libretto versi che ricordano molto da vicino la prosa del Carcano: « Maledetto chi d'ozi beato / move iniquo a schernir gl'indigenti! / Chi s'azzuffa sul pane bagnato / dal sudore di povere genti! / Tremi, oh tremi d'un'ira funesta... / Al mendico sorride il Signor » (T. SOLERA, *Il contadino d'Agliate*, Milano 1844, p. 14) e le parole di Alberto: « Sventura!... Infamia!... Morte! / Ecco del prode in umiltade nato / degna mercede, glorioso fato... » (p. 18). E poi « mesti casolari », « campi ridenti sulle rive del Lambro fiorenti », « povero tetto », « fido casolar » etc.

(68) C. CANTÙ, *Margherita Pusterla*, ed. cit., p. 366.

(69) C. CANTÙ, *Margherita Pusterla*, ed. cit., p. 107.

(70) C. BALBO, *op. cit.*, p. 71.

(71) Di questa produzione narrativa — che non va confusa con quella sorta più tardi sotto il segno del Mastriani — ricorderò soltanto (perchè mi è stato possibile consultarli direttamente): *Olimpia ossia l'orfana della Selleide* di ANGELO MEZZANOTTE, Milano 1834 e *L'orfanella della Brianza - Storia del secolo XVII* di B. FINOLI, 2 voll. Milano 1840. Il primo di questi romanzi è ambientato in Grecia, nel periodo della lotta contro i Turchi, in mano dei quali la protagonista cadrà prigioniera; il secondo segue lo schema consueto di questi racconti ma la rugiadosa oratorietà delle sue pagine lo rende illeggibile.

(72) Sul romanzo del Ranieri si è attentamente soffermato D. BIANCHI: *La « Ginevra » di A. R.*, in *Rass. bibl. d. lett. it.*, XXXII (1924), p. 15 segg.; questo romanzo (scritto intorno al 1836) fu pubblicato a Capolago nel 1839 e ristampato a Milano nel 1862; la prima edizione, diffusa a Napoli, costò al Ranieri quarantacinque giorni di carcere (cfr. lettera di A. Ranieri a F. Targioni Tozzetti del 7 febbraio 1840, in A. D'ANCONA, *Spigolature di archivi privati*, in *Nuova Antologia*, 1º marzo 1910). Sul romanzo del Ranieri cfr. anche G. RAYA, *Il romanzo*, Milano 1950, p. 218 segg.

(73) A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, s. d., p. 246, e cfr. anche: A. DE GUBERNATIS, *Storia del romanzo*, Hoepli, p. 329; P. TURIELLO, *Commemorazione di A. R.*, in *Atti Acc. Pontaniana* XXI (1891), p. 63 sgg. Qualche interesse può anche destare il giudizio di A. DE MUSSET (*Revue de Paris*, 26 agosto 1845): « En voyant comme Ginevra excite la pitié du narrateur, celui qui tient le livre ne se sent plus autant d'envie de s'apitoyer... ».

(74) « Vergine espressione del più vergine disdegno, buona azione » (lettera al De Sinner del 15 novembre 1844, in F. RIDELLA, *Una sventura postuma di G. Leopardi*, Torino 1897, p. 45), « un romanzo fatto a modo mio intorno a' rei costumi e agli ordini assai più rei di questa regione » (lettera al De Sinner, 2 settembre 1837, in F. RIDELLA, *op. cit.*, p. 130) definirà il Ranieri la sua opera.

(75) Da un confronto diretto che il Bianchi non potè fare perchè non possedeva la prima edizione della *Ginevra* ho potuto rilevare l'assoluta identità esistente fra la edizione del 1839 e quella del 1862.

IN MEMORIA DI B. CROCE

Continuazione dalla pag. 1.

procede oltre le individuazioni fuggitive, oltre la persona che passa, e nella storia resta quel che merita che resti: le opere, esse, sì, immortali!

Se nella storia della filosofia l'immortalità fu sovente riferita alle idee, se con il Gentile fu riferita alla pura forma, l'immortalità delle opere e il risultato dello storicismo crociano, tal risultato che la Chiesa non potè non confutare nella confutazione dello storicismo immanentistico.

Il Croce, morendo da filosofo e da stoico, non ha lasciato un dubbio sulla interpretazione del suo pensiero. Al margine dell'evento che ha concluso la sua laboriosa giornata sta un barnabita che, sacerdote di Cristo, ha rispettato come doveva, il travaglio della sua coscienza, ha benedetto la salma, ha celebrato non discosto da essa il sacrificio cristiano, ben sapendo che a chi ha cercato la verità non può mancare la via per trovare Dio, ben sapendo che i canali della grazia sono infiniti e invisibili; ma certo l'interpretazione di quell'alta filosofia non può essere che quella da noi accennata. Nella sua nota immanentistica si affianca, simile pur nella diversità alla filosofia gentiliana a caratterizzare la meditazione italiana nella prima metà del novecento. Ed è stata una delle espressioni umane più alte di tutto il tempo nostro!

Altro discorso sarebbe dire oggi quel che noi dobbiamo recuperare da quella meditazione per procedere; ma certo esso appare un fuor di posto in un devoto e rispettoso omaggio qual'è quello che in sede memorativa abbiamo inteso profilare. Il Croce direbbe che le vie della storia sono infinite, si affiderebbe fiducioso al risultato che sarà attraverso i nostri impegni di oggi. Ma se noi da un nostro punto di vista abbiamo segnato un limite, è evidente che proprio questo riproporrà le istanze costruttive del nuovo pensiero italiano se mai esse saranno, nel passaggio da uno storicismo idealistico affatto immanentistico e ben chiuso nella fortezza dell'atto sintetico ad uno spiritualismo a suo modo anch'esso storicistico, che, accettando il metodo critico dell'immanenza, creda tuttavia possibile nei processi valorativi un'apertura al Valore.

Felice Battaglia

APPUNTI PER UNA STORIA
DE "LA VOCE,,

13

VICENDE DIRETTORIALI DE "LA VOCE,,
Usci dal 20 dicembre 1908 al 31 dicembre 1916

20 dicembre 1908 - *4 aprile* 1912 / 1º *novembre* 1912 - *28 ottobre* 1914 — dir. PREZZOLINI

4 aprile - *31 ottobre* 1912 — dir. PAPINI

15 dicembre 1914 - *31 dicembre* 1916 — dir. DE ROBERTIS

Edizione politica de *La Voce*: 7 maggio - 31 dicembre 1915 — dir. PREZZOLINI per i primi quattro fascicoli; dir. Antonio DE VITI DE MARCO per i restanti dieci.

PRINCIPALI COLLABORATORI
con le date e i titoli dei primi e ultimi articoli

Collaboratore	Data	Articolo
AGNOLETTI Fernando	*4 nov.* 1909	[« Il caso Medardo Rosso »].
	20 giugno 1916	[« La sveglia di Santa Barbara » (*prosa*)].
AMBROSINI Luigi	*27 dicem.* 1908	[« Gli ossicini del Leopardi », con lo pseud. Cepperello. Primo articolo firmato: « Cavour », 4 nov. 1909].
	29 magg. 1913	[« L'errore di Derna »].
AMENDOLA Giovanni	*7 genn.* 1909	[« Il Mezzogiorno e la cultura italiana »].
	24 aprile 1913	[« L'ultimo *préface* del sig. Gide »].
ANGELINI Cesare	*15 aprile* 1915	[« Pascoli moderno »].
	15 ottob. 1915	[« Il primo critico puro » (R. Serra)].
BACCHELLI Riccardo	*9 magg.* 1912	[« Poesia negra: *I miei compagni negri e le loro strane leggende* » (raccolte da H. M. Stanley)].
	31 agosto 1916	[« Riepilogo » (*prosa*)].
BALDINI Antonio	*9 magg.* 1912	[« Pascoli » (su *La poesia di G. P.* di E. Cecchi)].
	15 febb. 1915	[rec. di *L'Altipiano* di N. Savarese].
BASTIANELLI Giannotto	*4 febb.* 1909	[« Paul Dupin: *Jean Christophe* »].
	30 aprile 1915	[« Il teatro musicale »].
BOINE Giovanni	*18 febb.* 1909	[« Lettere ginevrine » - « Ginevra e l'Italia »].
	13 luglio 1914	[« Congedo »].
BORGESE Giuseppe Antonio	*15 aprile* 1909	[« Il Dannunzianismo »].
	13 mar. 1914	[Un giudizio sul volume *Gesù e le origini del Cristianesimo* di A. Omodeo].
CAMPANA Dino	*15 agosto* 1915	[Frammento - *L'albero oscilla a tocchi nel silenzio*].
CARDARELLI Vincenzo	*7 settem.* 1914	[« Charles Péguy »].
	31 agosto 1916	[« Due parole cordiali » - « Nostalgie » - Largo serale (*versi*) - « Parole povere » (*prose*)].
CARRÀ Carlo	*15 dicem.* 1915	[« La rosa delle volontà »].
	30 settem. 1916	[« Paolo Uccello costruttore »].
CECCHI Emilio	*8 luglio* 1909	[« Preliminari a una rassegna di poesia »].
	29 magg. 1913	[rec. di *L'innominato* di A. Momigliano].
CROCE Benedetto	*4 febbr.* 1909	[« I laureati al bivio »].
	28 magg. 1911	[« Pensieri sull'arte »].
DE ROBERTIS Giuseppe	*16 magg.* 1912	[« Salvatore Di Giacomo »].
	15 dicem. 1915	[« Variazioni in maggiore »].
EINAUDI Luigi	*21 genn.* 1909	[« Perchè siamo anticlericali »].
	31 dicem. 1915	[« Per una nuova storia delle dottrine economiche », scritto sulla « Voce » politica].
FOLGORE Luciano	*20 nov.* 1913	[« L'uomo da nulla » (*versi*)].
	31 magg. 1916	[« Pentagono III » (*prosa*)].
GENTILE Giovanni	*18 febb.* 1909	[« La Chiesa hegeliana »]
	28 luglio 1914	[« Vendette professorali » - in difesa di A. Omodeo].
GOVONI Corrado	*24 aprile* 1913	[« A proposito del Futurismo »].
	31 marzo 1916	[« La finestra finta » (*versi*)].
JAHIER Piero	*14 genn.* 1909	[« Inchieste sulla religione » - con lo pseud. Gino Bianchi. - Sua prima firma: 12 agosto 1909: « Quel che rimane di Calvino »].
	31 dicem. 1915	[« Scipio Slataper »].
LINATI Carlo	*15 dicem.* 1914	[« Drialo » (*prosa*)].
	31 dicem. 1916	[« Il palazzo del freddo », - « Procellarie » - « Alla *bordada* » - « Sogno » - « Temporale » - « Giovedì grasso » - « Sciopersaggine » (*prose*)].
LUCINI Gian Pietro	*23 genn.* 1913	[« Felice Cameroni »].
	25 dicem. 1913	[« (L'inno alla notte » (*versi*). Da *Entusiasmo di un nottambulo a due voci*].
NITTI Francesco	*16 marzo* 1911	[« La finanza italiana e l'Italia meridionale »].
ONOFRI Arturo	*15 febbr.* 1914	[« L'usignolo » (*prosa*)].
	31 luglio 1916	[« Saggio di lettura poetica. Le *Myricae* »].
PALAZZESCHI Aldo	*21 agosto* 1913	[« Monastero di Maria Riparatrice »].
	15 febbr. 1915	[« Torneranno i colori » - « Su » - « Gigino Sieroli » - « Jean Polverini Badel » - « Enzo Tolù » - « Carmine Lazzarini » - « I due bouquets » (*poesie*)].
PANCRAZI Pietro	*31 genn.* 1916	[« Abbaiamenti alla luna » (Moretti, Gozzano)].
	31 ottob. 1916	[« Si cerca un poeta » S. Di Giacomo)].
PANZINI Alfredo	*11 magg.* 1911	[« Per il monumento a Napoleone III in Milano » - Lettera a G. Prezzolini].
	15 ottob. 1915	[« Diario » (In memoria di R. Serra)].
PAPINI Giovanni	*20 dicem.* 1908	[« L'Italia risponde »].
	31 dicem. 1916	[« Giorni » - « Impossibilità » (*versi*)].
PEA Enrico	*30 aprile* 1916	[Liriche-I. Spose illibate a Cristo, angeli in carne. II. C'è nell'aria un odor di torcia a vento].
PIZZETTI Ildebrando	*26 agosto* 1909	[« I nostri Istituti musicali » (osservazioni, note, critiche, considerazioni e proposte)].
	15 dicem. 1915	[« La musica di V. Bellini »].
PREZZOLINI Giuseppe	*20 dicem.* 1908	[« La politica francese » - « Giorgio Sorel » - « La Germania si è addormentata » - « Rudolf Eucken »].
	29 febbr. 1916	[« Pennadoro » (Elogio funebre di S. Slataper) « Novara » - « Esercizi mattutini » - « Licenze »].
REBORA Clemente	*27 febbr.* 1913	[« La rettorica di un umorista (A. Panzini)].
	28 febbr. 1915	[« Fantasia di carnevale »].
SABA Umberto	*18 magg.* 1911	[« Marino Moretti »].
	16 genn. 1913	[« Valeriano Rode » (*racconto*)].
SALVEMINI Gaetano	*3 genn.* 1909	[« Cocò all'Università di Napoli o la scuola della mala vita »].
	7 ottob. 1915	[« Il Convegno di Cernobbio » - sulla « Voce » politica].
SAVINIO Alberto	*29 febbr.* 1916	[« La realtà dorata » (Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze)].
	31 dicem. 1916	[« Il poeta assassinato » (G. Apollinaire)].
SBARBARO Camillo	*16 genn.* 1913	[« L'attesa » - « Il canto degli ubbriachi » (*poesie*)].
SERRA Renato	*22 dicem.* 1910	[« Carducci e Croce »].
	30 aprile 1915	[« Esame di coscienza di un letterato »].
SLATAPER Scipio	*11 febb.* 1909	[« Lettere triestine. I. Trieste non ha tradizioni di cultura »].
	6 marzo 1913	[rec. F. Mattei: *L'Ungheria e gli Ungheresi* - A. Petöfi: (*Poesie*)].
SOFFICI Ardengo	*20 dicem.* 1908	[« I racconti di Tournebroche » (Al diavolo) Anatole France].
	31 dicem. 1916	[« Principî di una Estetica futurista »].
STUPARICH Carlo	*13 febbr.* 1914	[« Siamo quello che siamo »].
	15 luglio 1915	[« Da un diario in atomi » (*prosa*)].
STUPARICH Giani	*9 genn.* 1913	[« I tedeschi dell'Austria »].
	28 settem. 1914	[Su un libro sulla Russia di Th. G. Masaryk].
UNGARETTI Giuseppe	*31 marzo* 1916	[« Lindoro di deserto » (*poesia*)].
VIGOLO Giorgio	*30 marzo* 1915	[« Bivacco dei verdi » (*prosa*)].
	31 marzo 1916	[« Gennaio - Marzo. » Campagna » (*prose*)].

PSEUDONIMI

Aspa: Alberto SPAINI. — *Bianchi Gino*: Piero JAHIER. — *Cepperello*: Luigi AMBROSINI. — *Dindymus*: Carlo LINATI. — *Neal Th.*: Angelo CECCONI. — *Tempestini*: Giovanni PAPINI. — *Turchini*: Ardengo SOFFICI.

(Continuazione e fine al prossimo numero)

Carlo Martini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI — Registrazione n. 699 Tribunale di Roma

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C. - ROMA